

Un tympan de porte à la cathédrale de Rouen.

La mort de saint Jean l'Évangéliste.

LES portes secondaires de la façade occidentale à la cathédrale de Rouen posent à l'attention de l'historien d'art des problèmes de plus d'une sorte, et d'abord le plus grave de tous : celui de la date de leur construction. Ces deux portes sont-elles, comme Viollet-le-Duc le premier (1) l'a cru, avec la base de la tour nord (tour dite de St-Romain) les vestiges subsistants d'une cathédrale antérieure élevée tout entière au cours du XIIe siècle ? Est-il possible d'admettre que l'église, bâtie par les premiers ducs de Normandie (2) et consacrée en 1063 (3) sous l'archevêque Maurille, ait été si promptement remplacée par une construction nouvelle (1) ? Et s'il paraît difficile, d'autre part, de penser que ces portes appartiennent à l'œuvre de la cathédrale actuelle dont la première période de construction va de 1200 à 1214, n'est-il pas vraisemblable qu'elles soient, comme la tour nord, le souvenir d'embellissements ajoutés par les Rouennais à leur cathédrale à la fin du XIIe siècle, plutôt que les restes d'une église complète dont on ne trouve d'ailleurs nulle autre trace (2) ?

1. *Dictionnaire d'Architecture*, t. II, p. 362.

2. Au témoignage d'Orderic Vital. Voir Dom Pommeraye. *Histoire de la cathédrale de Rouen.* Paris, 1686, p. 19.

3. *Manuscrit de la cathédrale.* — Voir Dom Pommeraye, p. 21.

1. Dans un des travaux les plus récents sur la cathédrale de Rouen (*France artistique et monumentale*, Paris, t. II, p. 54), on trouve, il est vrai, la mention d'un incendie de 1110 dont personne n'avait jamais parlé et qui expliquerait toutes choses. Malheureusement, c'est une supposition qui paraît totalement gratuite.

2. Qu'il n'existe, contrairement à l'opinion de Viollet-le-Duc, aucune autre trace d'une église du XIIe siècle, c'est l'avis de M. le docteur Coutan. — *Coup d'œil sur la cathédrale de Rouen aux XIe et XIIIe siècles* — qui s'est livré sur cette question à une véritable expertise archéologique, et a émis, au moins pour la tour N. l'hypothèse que j'indique.

Je crois, pour ma part, que l'étude attentive et *quasi-microscopique* des fragments de sculpture figurée qui subsistent encore dans des caissons au soubassement de ces deux portes, leur comparaison avec des détails de N.-D. de Chartres et de N.-D. de Paris, pourrait, concourant avec l'étude de l'architecture, contribuer à élucider la question de date.

Mais si cette question, que je ne puis aborder aujourd'hui, est encore controversée, il est au moins un point sur lequel tout le monde est d'accord [1], c'est que la sculpture des tympans des deux portes est manifestement postérieure à leur architecture et ne peut être placée plus tôt que 1240 à 1250. Il y a eu là un remaniement dont la trace est visible au portail nord, où le superbe rinceau qui décore le chambranle est brusquement coupé pour faire place au linteau portant les figures. Ou le tympan est resté non sculpté pour attendre le tassement de la maçonnerie pendant une période de temps qui paraîtrait bien considérable ou, plus vraisemblablement, un tympan contemporain des pieds droits a été remplacé dans le cours du XIIIe siècle.

En effet, deux beaux fragments de statues assises, trouvées dans les substructions de la base du clocher, et déposés au musée archéologique de Rouen, semblent bien avoir appartenu à l'un ou l'autre des tympans primitifs de la façade principale.

Mais si l'on est à peu près d'accord sur la date de ces sculptures (date que j'essaierai tout à l'heure de préciser un peu plus par voie de comparaisons), il n'en va pas de même pour leur iconographie, et c'est l'explication d'une partie importante du tympan nord que je voudrais aujourd'hui proposer aux lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien.*

Si les artistes du moyen âge ne se sont pas désintéressés de la beauté pure, autant qu'on a voulu longtemps nous le faire croire, il est bien certain, cependant, qu'ils se sont préoccupés plus qu'on ne l'a jamais fait, de la signification précise de leurs œuvres. Retrouver le sens d'une de ces œuvres, c'est donc, il me semble, réveiller en elle l'âme qu'y avait déposée l'auteur anonyme qui la créa, c'est lui rendre la parole afin qu'elle puisse reprendre avec nous le dialogue pour lequel elle avait été faite et que notre indifférence seule avait interrompu. C'est en même temps peut-être retracer les démarches de l'esprit même du moyen âge et, par l'intimité des œuvres, pénétrer jusqu'à l'intimité des hommes, et là réside le grand intérêt des problèmes iconographiques qui nous arrêtent à chaque pas lorsque nous voulons étudier de près l'art de ce temps.

Le tympan de la porte nord [1] présente dans son registre inférieur la vie de saint Jean-Baptiste : festin d'Hérode, danse de Salomé, décapitation du saint, offrande de sa tête à la jeune fille.— C'est là que se voit le plus illustre spécimen de cette danse de « jongleresse » exécutée sur les mains, motif dont un dessin de Villars de Honnecourt montre la popularité dans l'art du XIIIe siècle, mais qui lui était bien antérieure — comme en témoigne, à Rouen même, au musée archéologique, un monument d'une respectable antiquité, le chapiteau de Saint-George de Boscherville [2] — et que l'on retrouve plus tard dans un médaillon du portail de la Calende, toujours à Rouen.

Au-dessus de cette première zone, dans

1. Un passage de l'*Art gothique*, — Louis Gonse, Paris, 1889, — p. 108, semble prêter à l'équivoque, mais l'opinion de M. Gonse ne peut pourtant être douteuse.

1. Moulé au Trocadéro.

2. *Revue de l'Art chrétien*, année 1900, pp. 244 et suiv.



Cathédrale de Rouen. — Tympan de la porte N. de la façade occidentale. — Vie et mort de S. Jean-Baptiste. — Adieux de S. Jean évangéliste à ses disciples.
(Cliché Giraudon, d'après le moulage du Trocadéro.)

l'écoinçon, se trouve une scène dont on n'a pas jusqu'ici précisé le sens : au centre se présente un tombeau ouvert dans lequel disparait à mi-corps un personnage imberbe vêtu en simple prêtre avec la chasuble et l'amict paré, tenant d'une main un livre et faisant de l'autre un geste de prédication ou de bénédiction. Deux acolytes se tiennent à ses côtés ; deux vieillards barbus, drapés dans de grands manteaux qui leur enveloppent en partie la tête, se penchent sur les trois premiers personnages avec une impression d'anxiété intense. Enfin une femme, d'un côté, et de l'autre, un jeune homme, le menton dans la main, terminent la composition à droite et à gauche.

Il émane de tout cet ensemble attentivement considéré un sentiment d'émotion profonde dont j'ai toujours été frappée et qui ne me permettait pas de me contenter des explications proposées.

Deux faits dominants dans cette composition ont en effet donné naissance à deux modes d'interprétation parmi les historiographes, parfois assez distraits, de la cathédrale de Rouen : ceux que frappait surtout la présence d'un tombeau, ont vu dans cette scène soit la Résurrection du Christ [1] soit au contraire une représentation de funérailles [2], tandis que d'autres, plus attentifs aux attitudes des divers personnages, y ont cru reconnaître une prédication soit de S. Jean-Baptiste soit de S. Romain, évêque de Rouen [3].

Ni l'une ni l'autre de ces hypothèses n'étant plausible, puisque le personnage principal, imberbe, tête nue, vêtu en simple prêtre, ne peut représenter ni le Christ ni le Précurseur, ni un évêque; puisque, d'autre part, il est bel et bien vivant dans son tombeau et qu'il ne peut être question là d'un ensevelissement ordinaire, il s'agissait de trouver dans la légende ou dans l'histoire un fait qui conciliât ces données assez exceptionnelles et en apparence contradictoires.

Or ce trait existe dans la légende de S. Jean Évangéliste ; un vitrail du XIIIe siècle, à la cathédrale de Tours, vitrail dont la majeure partie est consacrée à l'histoire de S. Jean-Baptiste, retrace aussi, avec plusieurs autres scènes de la vie de l'apôtre, celle même à laquelle je fais allusion. Et je crois pouvoir affirmer que la sculpture de Rouen, comme le vitrail de Tours, juxtapose à la mort de S. Jean-Baptiste celle de S. Jean apôtre retracée d'après les récits légendaires.

Que le moyen âge ait souvent rapproché, jusqu'à les confondre presque, les deux saints homonymes et qu'il y ait eu à Rouen même des convenances particulières pour ce rapprochement, c'est ce que nous verrons plus loin.

Recherchons d'abord dans les textes l'origine des diverses représentations de la mort de S. Jean : la Légende dorée pourrait suffire à la rigueur, mais, comme elle est postérieure à cette sculpture, que d'ailleurs elle n'explique pas complètement, nous remonterons pour plus d'exactitude aux sources qui l'ont précédée. Voici d'abord le récit de Vincent de Beauvais [1] (je traduis) : « Alors que S. Jean était âgé de 99 ans, le Seigneur Jésus lui apparut avec ses disciples et lui dit : « Il est temps que tu manges avec tes frères à mon festin ; le dimanche, jour de ma Résurrection, qui est dans cinq jours, tu viendras à moi. »

1. Abbé Cochet, *Répertoire arch. de la Seine Inf^re*, Paris, 1871.

2. Abbé Sauvage, *Normandie pittoresque et monumentale*, Le Havre, 1896.

3. Abbé Loth, *Histoire de la cath. de Rouen*, Rouen.

1. *Speculum historiale.* Édition de Douai, Livre X. chap. XLIX.

C'est pourquoi, le dimanche, tout le peuple se réunit dans l'église, et là, ayant célébré les saints mystères, depuis le chant du coq jusqu'à la troisième heure du jour, S. Jean exhorta les fidèles, les invitant à la persévérance et leur annonçant sa propre vocation.

Après quoi il *ordonna qu'une fosse fût faite* près de l'autel et la terre jetée hors de l'église. Alors, y *descendant*, il étendit les mains vers Dieu et dit : « Seigneur, invité à votre festin je vous rends grâces de ce que je suis tel qu'il faut être pour partager semblable nourriture et vous savez que je le désirais de tout mon cœur. » Quand il eut fini sa prière le peuple répondit : « Amen » et une si grande lumière apparut au-dessus de l'apôtre pendant près d'une heure que personne n'en pouvait supporter la vue. Ensuite cette fosse fut trouvée pleine, mais elle ne contenait rien que de la manne qui s'en écoulait et a continué de s'en écouler jusqu'à nos jours. »

Puis voici une version plus brève (1) et qui, dans sa sobriété même, semble le plus précis commentaire de la sculpture de Rouen. « L'an soixante dix-septième après la passion du Sauveur, sous le règne de Trajan, accablé déjà sous le poids de la vieillesse et sentant que le jour de son passage était proche, il ordonna qu'un sépulcre lui fût creusé, *d'où, faisant ses adieux à ses frères*, il entra vivant dans le tombeau et s'y coucha comme dans un lit (2). »

Un troisième récit, celui du « Combat apostolique, » d'une poésie abondante et diffuse, où l'auteur de la Légende dorée a puisé à pleines mains, n'ajoute aucun trait essentiel à l'intelligence de la scène, sauf en ceci, qu'il mentionne très précisément, lors de la mort de saint Jean, qui se passe, d'après lui, hors de l'église, la présence de plusieurs témoins qu'il va jusqu'à nommer (1).

Tous les narrateurs insistent sur la disparition miraculeuse du corps de S. Jean remplacé par une source de manne intarissable et bienfaisante. On voit qu'il y a dans tout ce cycle légendaire comme une floraison de la semence jetée dans les âmes par la parole mystérieuse du Sauveur au sujet de S. Jean rapportée par l'Évangile : « Si je veux qu'il demeure jusqu'à ce que je vienne que vous importe ? » Et l'Évangile même ajoute : « Le bruit se répandit parmi les frères que ce disciple ne mourrait pas. » On croyait donc communément que saint Jean avait été enlevé au ciel avec son corps. Il était réservé à Giotto, la plus haute incarnation peut-être de l'âme gothique, de donner à cette tradition son maximum d'expression spirituelle dans la belle fresque d'Assise, où il nous montre le disciple bien-aimé s'élançant corps et âme et comme s'envolant à l'appel du Maître. Mais voyons au point de vue qui nous occupe comment le *passage* de S. Jean a été interprété, dans les monuments antérieurs à notre sculpture ou contemporains. Quelques vitraux du XIIIe siècle et trois manuscrits nous serviront de points de comparaison. A Tours (2), dans le vitrail dont j'ai parlé plus haut, S. Jean est représenté assis dans un tombeau, mains jointes, et regardant vers le ciel : une main divine sort des nuages et laisse échapper de vifs rayons de lumière : un globe de feu apparaît au-dessus d'un autel. Les fidèles, témoins du prodige, sont placés

1. Attribuée faussement, paraît-il, à Isidore de Séville (*De ortu et obitu Patrum*, Migne, LXXXIII, col. 152).

2. *Jussit fertur effodi sibi sepulchrum inde vale dicens fratribus...*

1. Combat apostolique du pseudo-Abdias. Migne, *Dict. des apocryphes*, 1858, t. II.

2. *Vitraux de Tours*, Bourassé et Marchand, Paris, 1849, pl. II.

dans le médaillon suivant. — S. Jean est ici comme à Rouen imberbe et vêtu en simple prêtre. — A Lyon (vitrail de l'abside de la cathédrale tout près d'un vitrail de S. Jean-Baptiste), il est couché dans sa tombe vêtu en évêque et barbu (1) : deux autres évêques et un enfant assistent au miracle : devant un autel un prêtre ou diacre se tient debout et regarde l'apôtre avec une expression de douleur. Les représentations du vitrail de Bourges (2) et du vitrail de Troyes (3) sont à peu près semblables à celle de Tours.

Au vitrail de Chartres (4), S. Jean est assis dans un sarcophage posé sur des piliers : il joint les mains et prie; des rayons de feu descendent sur lui. Dans la verrière de St-Julien du Sault (5), l'apôtre reçoit l'annonce de sa mort, puis il célèbre la messe et enfin il entre debout, une croix hastée à la main, dans son tombeau. Il est imberbe et sans insignes épiscopaux (6).

On le voit, tous ces monuments présentent d'assez notables différences d'interprétation avec la scène de Rouen. Il en est de même dans les manuscrits. Ce fut, a dit M. Mâle (7), dans une certaine famille de manuscrits provenant d'un prototype anglo-normand, une habitude des miniaturistes que de faire précéder ou suivre l'illustration de l'Apocalypse de scènes empruntées à la légende de S. Jean. Et

1. *Monographie de la cathédrale de Lyon.* Bégule et Guigue. Lyon, 1880, et Étude VIII. Lancette 6 des *Vitraux de Bourges.* PP. Cahier et Martin, Paris, 1842-44.

2. Vitraux de Bourges. Pl. XV, texte p. 270. (Chapelle du chevet, tout près d'un vitrail de S. Jean-Baptiste.)

3. Abside de la cathédrale. Pl. XIII. D. des *Vitranx de Bourges.*

4. *Monographie de la cathédrale de Chartres.* Bulteau, 1891.

5. Gaussin, *Portefeuille archéologique de la Champagne*, 1861, Pl. VIII.

6. Dans une petite rose de Reims, à l'abside, le P. Cahier croit reconnaître encore S. Jean près d'entrer dans le tombeau. *L. c.*, Pl. XVIII.

7. Mâle, *Art religieux au XIIIe siècle*, Paris, 2e édition, 1902. P. 405-408.

quoique cet usage soit assez loin d'être universel (1) je lui dois deux documents de comparaison intéressants.

Le magnifique manuscrit français 403 de la Bibliothèque Nationale (2) nous présente la messe de S. Jean, puis saint Jean couché dans son tombeau, mains jointes avec, planant au-dessus de lui, des anges dont l'un recueille son âme sous la forme d'un petit enfant. Saint Jean porte l'amict paré et n'a aucun insigne épiscopal : il est légèrement barbu. Au dernier f° du manuscrit lat. 688 (même Bibliothèque), en illustration du récit attribué à Isidore de Séville, est une fort médiocre miniature qui représente encore l'apôtre à demi couché dans le tombeau, la tête enveloppée d'un linge, nimbé; une colombe sort de sa bouche et un ange lui tend les bras.

Enfin la Bibliothèque de l'Arsenal possède un très curieux petit manuscrit : Tropaire de l'Église d'Autun revêtu, en guise de reliure, d'un ivoire romain du IIIe siècle scié en deux. Or ce précieux manuscrit qu'il faut dater entre 996 et 1024 (3) et dont l'illustration révèle un curieux mélange de traditions classiques et d'influences byzantines (la Vierge de l'Adoration des Mages y est coiffée en impératrice d'Orient), contient une page où l'on voit S. Jean debout, imberbe et nimbé, un livre à la main, faire ses adieux aux fidèles puis entrer dans son tombeau.

La seule œuvre de sculpture gothique où l'on ait jusqu'à présent, à ma connaissance, reconnu la mort de S. Jean apôtre est issue d'après M. Mâle, de l'Apocalypse anglo-normande; et, en effet, c'est à la suite

1. Sur une dizaine de manuscrits de l'Apocalypse consultés je n'en n'ai trouvé que deux de ce type.

2. XIIe siècle.

3. *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal.* Henry Martin, T. II, N° 1169.

de scènes empruntées à la vision de Pathmos que se présentent sur le retour du tympan accolé à droite de la façade occidentale de la cathédrale de Reims la vie et la mort de S. Jean, et la représentation en est conforme en plusieurs points aux données de la miniature. L'apôtre est couché dans la tombe, revêtu de la chasuble et portant une large tonsure ; des anges emportent son âme au ciel.

Reportons-nous maintenant à la scène de Rouen ; la donnée en est entièrement originale et neuve : S. Jean y est bien dans la tombe, mais debout et, du fond même de cette tombe, il adresse à ses frères les adieux suprêmes. Il semble disparaître déjà et comme s'enfoncer dans la terre : c'est ainsi, je crois, qu'il faut expliquer la disproportion qui existe entre sa stature et celle de ses acolytes. Des fidèles sont là : deux vieillards, deux jeunes gens, une femme, un enfant, c'est toute une Église en résumé : aucun trait ne les caractérise, mais nous sentons qu'ils sont en proie à une intense émotion et qu'il se passe devant eux quelque chose de surhumain. Il n'y a pas de main divine ni de rayons, seule une sorte de cannelure à la clef de l'arc me semble une indication schématique de nuages.

Toutes les figures se détachent sur un fond ouvré qui était sûrement peint et doré, car la polychromie semble avoir joué à la cathédrale de Rouen un rôle particulièrement important.

Maintenant, si l'on se demande pourquoi cette scène dans le voisinage de sujets empruntés à la vie de S. Jean-Baptiste, il ne sera pas besoin d'invoquer des exemples aussi exceptionnels que la présence à Chartres et à Reims de la représentation de Job au milieu de tympans consacrés à la vie de saints du nouveau Testament.

D'où viennent le rapprochement ou la substitution fréquente l'un à l'autre des deux saints Jean dans l'art chrétien ? Il ne semble pas qu'il soit besoin pour l'expliquer de très longs commentaires, mais en tout cas c'est là un fait iconographique des plus constants. Dans plusieurs monuments cités par M. Grimouard de St-Laurent (1), le Précurseur tient au pied de la croix dans la scène du Jugement la place que nous sommes plus accoutumés à voir S. Jean occuper. Cette tradition s'est perpétuée dans l'iconographie allemande ou plus ou moins influencée de germanisme et S. Jean-Baptiste figure avec la Vierge au Jugement dernier de Reims et à celui de Strasbourg.

Je n'ai pas rencontré cependant au XIIIe siècle, sauf dans le vitrail de Tours, un exemple de parallélisme aussi précis (2) que celui du tympan de Rouen et ce rapprochement a pu être dicté par une coïncidence particulière. En effet, s'il ne semble pas qu'il y ait eu une église ou baptistère de Saint-Jean comprise dans les constructions de la cathédrale de Rouen, comme il y avait une paroisse de Saint-Étienne qui a déterminé l'iconographie du tympan sud, la nef latérale nord était cependant sous le patronage tout spécial des deux saints Jean, car elle contenait et contient encore deux chapelles du Précurseur et dans chacune des chapelles, des chapellenies étaient fondées en l'honneur des deux saints homonymes (3).

Le tympan central de la façade occidentale, remplacé au XVIe siècle, étant très

1. *Guide de l'Art chrétien.* Paris, 1874, in-8°.

2. A la cathédrale de Burgos, une porte dite « Portada de la Pellegeria », du XVIe siècle, juxtapose aussi le martyre des deux S. Jean : la décollation de l'un et le supplice de l'huile bouillante pour l'autre.

3. Il est probable que ces chapelles sont postérieures au tympan dont je m'occupe, mais elles ne font que consacrer le souvenir de traditions anciennes.

vraisemblablement dès le XIIIe consacré, comme aujourd'hui, à la sainte Vierge, la cathédrale de Rouen présentait donc un portail de Marie accosté à droite et à gauche d'un portail Saint-Jean et d'un portail Saint-Étienne.

Ce que devaient être le charme et la beauté de cet ensemble, le tympan subsistant de Saint-Jean (beaucoup plus beau et mieux conservé que celui de Saint-Étienne) nous le laisse deviner.

L'école de l'Ile de France, c'est-à-dire ce qu'il y eut dans la sculpture gothique de plus aisé et de plus sobre, de plus libre à la fois et de plus mesuré, s'y reconnaît avec une nuance spéciale d'affinement et de



Morceaux de sculpture du XIIIe siècle provenant de la cathédrale de Rouen actuellement déposés au chantier. La figure de droite doit avoir appartenu à la porte principale de la façade O. (Cliché de l'auteur.)

grâce. Une élégance aussi souveraine que celle du groupe des convives d'Hérode se rencontre rarement même en plein XIIIe siècle dans la sculpture monumentale.

La partie supérieure où se trouvent les adieux de l'apôtre n'est d'ailleurs pas, à beaucoup près, la meilleure partie de cet ensemble, au point de vue du dessin et des proportions. La division en deux registres semble avoir été tracée un peu imprudemment et n'avoir pas laissé assez de place à l'écoinçon. Or l'artiste, ayant logé là toute une composition importante à multiples personnages et, chose tout à fait anormale alors, n'ayant pas placé les figures les plus grandes au centre, il s'est trouvé gêné par la courbure de l'arc et les lignes de son groupe en ont souffert une sorte de contrainte.

Toutefois, s'il ne nous a pas donné là un

exemple de cette merveilleuse adresse d'adaptation au cadre architectural par où les Gothiques se sont montrés parfois les dignes émules des Grecs, on peut dire que de sa gêne même il s'est fait un moyen d'expression et qu'il y a quelque chose de très touchant dans la convergence de tous les personnages vers le tombeau où se passe le miracle ; mais il serait difficile d'excuser le modelé sommaire et les mains énormes et maladroites des acolytes de S. Jean.

Le nom d'école de l'Ile de France étant une expression plutôt morale que géographique, c'est assez loin de Paris qu'il faut aller, me semble-t-il, chercher dans ce qui nous reste de sculpture du XIIIe siècle, des analogies évidentes de style avec le tympan de Rouen.

Le tympan principal de la cathédrale de Bourges et celui de la Porte dorée d'Amiens d'une part, le tympan de la porte St-Sixte à la cathédrale de Reims d'autre part, ceux-là avec plus de recherche de mouvement et d'expression, des draperies plus amples, celui-ci au contraire d'allure sensiblement plus froide et avec des plis linéaires plus maigres, me semblent limiter assez exactement en avant et en arrière la période où peut s'inscrire le tympan de Rouen. Au point de vue du pathétique contenu dans l'expression et le groupement des figures, le morceau de l'histoire de Job dans cette sculpture de Reims me paraît relever du même sentiment que la scène de la mort de S. Jean.

Or, on s'accorde assez généralement aujourd'hui à placer les portes ci-dessus nommées de Bourges et d'Amiens à la fin du XIIIe siècle (environ 1280) et les récents travaux de M. Demaisons ont donné la date de 1240 ([1]) environ au portail Saint-Sixte de Reims. C'est à peu près au milieu de la période ainsi circonscrite, entre 1250 et 1260, que pourrait, ce me semble, être placée la sculpture qui nous occupe ici. Vingt ou trente ans la sépareraient des premiers travaux entrepris au portail de la Calende.

Un admirable morceau, malheureusement unique et très mutilé, une statue de sainte aux pieds posés sur des nuages, actuellement déposée au musée du chantier de la cathédrale, permet d'apprécier la beauté des travaux exécutés dans cette période. Car la cathédrale de Rouen a eu la bonne fortune de rencontrer à toutes les étapes de son histoire des sculpteurs soigneux et diligents et si elle ne présente plus de grands ensembles, les médiocrités y sont aussi beaucoup plus rares que dans d'autres monuments d'une tenue générale plus imposante et plus complète.

Louise PILLION.

1. Louis Demaisons, *La cathédrale de Reims*, in-8°, Caen, Delesques, 1902.



Les peintures de la chapelle Saint-Léger à Notre-Dame de Beaune, Côte d'or.



L a été déjà parlé ici même de cet ensemble remarquable, mais d'une manière très sommaire, et le sujet mérite qu'on y revienne.

Notre-Dame de Beaune, « l'insigne collégiale Notre-Dame », comme on l'appelait officiellement avant 1789, est un bel édifice du XIIe siècle, à trois nefs, avec déambulatoire autour du sanctuaire, sur lequel s'ouvrent trois chapelles basses voûtées en cul de four; au-dessus de la croisée se creuse une coupole rudimentaire. Du point de vue architectural, Notre-Dame est une fille, — à Beaune on dit volontiers une sœur, — de Saint-Lazare, la cathédrale d'Autun; jusqu'à la Révolution, Beaune fit partie du diocèse d'Autun. Ainsi la grande voûte est à berceau aigu et le triforium présente des formes quasi-romaines, plus interprétées, toutefois, qu'à Autun où la ressemblance avec le chemin de ronde de la porte, dite d'Arroux, arrive presqu'à la copie. Le porche jeté en avant du portail principal, n'a été ajouté qu'au XIVe siècle; enfin les XVe et XVIe ont accolé aux nefs latérales plusieurs chapelles dont la seconde en entrant, au côté de l'Évangile, dite aussi du grand Christ, à cause d'un crucifix de grandeur naturelle, mais peu ancien, qui surmonte l'autel, est, de temps immémorial, sous le vocable de saint Léger, évêque d'Autun, mis à mort par l'ordre d'Ebroïn, sous le règne de Thierry III, en 678.

Dans l'été de 1901, un membre du Conseil de fabrique, M. Francisque Mathieu-Faivre, qui est à la fois un collectionneur de grand goût et un dessinateur habile, crut distinguer sous le badigeon successivement épaissi au cours des âges, des traces non équivoques d'anciennes peintures voilées. Et son attention fut d'autant plus excitée, que la chapelle avait été décorée au XVe siècle, par Jean Rolin, évêque d'Autun, cardinal au titre de San Stefano in Cœlio Monte, fils du célèbre chancelier, et archidiacre de Notre-Dame. En 1470, au moment où se rallumait la guerre entre Louis XI et Charles le Téméraire, il avait fui Autun menacé par les troupes royales, et s'était retiré à Beaune; le chapitre, reconnaissant d'une fondation de 300 écus d'or faite en l'église, l'accueillit avec honneur, mit à sa disposition le logement qui avait été celui de Guigone de Salins, la deuxième femme du chancelier, et lui concéda l'usage de la chapelle Saint-Léger. Le cardinal la fit décorer de peintures où il mit son portrait, de vitraux à ses armes, et annonça même qu'il la destinait à sa sépulture, ce qui ne devait pas s'exécuter. Sa munificence ne s'arrêta pas là; il contribua à la peinture renouvelée de la riche imagerie du portail exterminée à la Révolution, et fit élever le jubé qui eut le même sort. Enfin il chargea le chapitre de faire exécuter à ses frais une tenture en tapisserie, la *Vie de la Vierge*, destinée à orner le pourtour du sanctuaire aux grandes solennités; elle existe encore et je l'ai décrite dans la *Revue de l'Art chrétien*, 1900, 3e livraison. Toutefois, le projet ne devait pas se réaliser du vivant de Jean Rolin, mais il fut repris par l'archidiacre Hugues Le Coq, qui se servit manifestement des *patrons* — les modèles de ce temps étaient peints sur toile — commandés pour être travaillés en tapisserie. Seulement, et c'était bien son droit, Hugues Le Coq substitua son image de donateur et ses armes parlantes à celles du cardinal.

Des vitraux peints aux armes de Jean Rolin, il ne subsiste depuis longtemps aucune parcelle; mais les peintures soupçonnées sous le lait de chaux n'allaient-elles pas reparaître plus ou moins dégradées, avec une inscription dédicatoire ou la signature héraldique du donateur, peut-être même avec ce portrait que l'on savait avoir existé ici? « Sera aussy paint mains jointes « mon dit seigneur le cardinal, ainsi qu'il est au « tableau de la chapelle Saint-Légier, à Beaune, « qui a fait ledit maistre feu...... emprès [1] de

1. *Emprès de luy*, d'après lui, d'après le modèle vivant et présent.

« luy et son chapeau de cardinal devant luy », lit-on dans le marché fait au nom du chapitre, le 13 septembre 1474, entre Antoine de Salins, doyen, Antoine Grignard et A. de Salins, chanoines, et Pierre Spicker ([1]), peintre pour les patrons des futures tapisseries. Remarquons bien que le mot *tableau* ne se réfère pas nécessairement à une peinture adventice et mobile, mais se peut très bien entendre d'une décoration murale.

M. Mathieu-Faivre se mit à l'œuvre et conduisit son minutieux travail avec un soin, un respect que l'on ne saurait trop louer; tant de peintures retrouvées sous le badigeon ont souffert de l'emploi brutal d'un instrument en fer! Les résultats obtenus ont récompensé le patient archéologue, et des traces importantes de la décoration depuis des siècles abolie, ont reparu au jour, nous rendant comme une ombre du bel ensemble commandé par le cardinal et certainement exécuté par un des meilleurs artistes du temps. La découverte fit quelque bruit, non seulement dans les journaux bourguignons, mais encore à Paris, si bien que le lundi 11 septembre 1901, le *Journal des Débats* publiait un article signé Raymond Kœchlin sur les peintures ressuscitées de la chapelle Saint-Léger ([2]).

Il faut d'abord entendre que celle-ci forme un carré parfait, avec voûte peu élevée en arcs ogives reposant sur quatre consoles d'angle, et que la fenêtre unique à réseau flammé ne remplit pas à beaucoup près le mur goutterot, ce qui laisse de côté des espaces vides mais mal éclairés. La paroi où est l'autel ne présente plus que des traces de peintures ; toutefois, au moins dans la partie gauche, — côté de l'Évangile, — le sujet n'est pas douteux et pourrait être restitué, sinon sur la muraille, du moins sur le papier, avec une certitude à peu près entière, c'est une *Lapidation de saint Étienne.* Richement vêtu en diacre, agenouillé, les mains jointes, la tête nimbée rejetée en arrière, le jeune saint a déjà reçu une pierre, mais prie toujours, c'est le moment suprême où les cieux s'ouvrent visibles pour le recevoir; voici les textes synthétisés par le peintre : *Cum autem esset plenus Spiritu Sancto, intendens in cœlum vidit gloriam Dei, et Jesum stantem a dextris Dei. Et ait : Ecce video cælos apertos et Filium hominis stantem a dextris Dei.* ACTA APOSTOLORUM, cap. VII, ℣. 55.— *Et ejicientes extra civitatem lapidabant....* ℣. 57. *Et lapidabant Stephanum invocantem, et dicentem : Domine Jesu, suscipe spiritum meum.* ℣. 58. — *Positis autem genibus, clamavit voce magna, dicens : Domine, ne statuas illis hoc peccatum. Et quum hoc dixisset, obdormivit in Domino...* ℣. 59. Malheureusement l'enduit est tombé ou a été détruit dans toute la partie de droite, supprimant l'apparition de la gloire divine, et même la ligne verticale de séparation entre ce qui est et ce qui n'est plus, coupe environ un sixième de la scène terrestre. Derrière le martyr — dans toutes les représentations de la lapidation, les bourreaux frappent le jeune diacre par derrière — se voit debout un des exécuteurs improvisés; il porte une toque à fleurons dorés, un vêtement collant mi-partie rouge et bleu brodé d'or, et se prépare à lancer une grosse pierre; la physionomie est féroce, l'attitude et le geste sont bien ceux de l'homme qui veut porter un coup avec le maximum de sa force. Même précision dans le mouvement d'un personnage placé sur le devant et vêtu comme le premier, qui ramasse une pierre; mais tout en étant reconnaissable dans son tracé général, cette figure est fort dégradée.

La composition simple et d'un beau caractère, ne remplit en hauteur que les deux tiers de l'arc; au-dessous s'étend un riche parement figuré, un *dossier*, comme on disait alors, en drap d'or damassé avec une bordure feinte d'orfévrerie gemmée de pierres précieuses. Il était tenu par deux anges debout, à longues ailes et en robes blanches, dont il subsiste entier celui du côté de l'Évangile; malgré un défaut de régularité dans les traits, il est fort beau. Enfin, plus bas, agenouillé et les mains jointes, voici, peint en petites proportions, un homme d'Église vêtu d'un manteau noir doublé de rouge, avec capuchon, et que recouvre une aube blanche; cette figure a malheureusement souffert et beaucoup dans la

1. Le nom est écrit en français, Spicre, comme on le prononçait, mais c'est évidemment Spicker.

2. M. Mathieu-Faivre a décrit les peintures découvertes par lui, dans une brochure : *Peintures murales de la chapelle Rolin (chapelle Saint-Léger) à l'église collégiale de Beaune, par F. Mathieu, membre de la Société d'Histoire et d'Archéologie. Extrait des mémoires de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Beaune, 1901. — Beaune, imprimerie Arthur Batault, 1902*, in-8° de 12 pages, avec deux planches héliographiques et deux lithographies.

partie inférieure. Il est manifeste que nous avons là, mis à la place d'honneur, un personnage important : serait-ce le cardinal ? On l'a cru d'abord et il y avait quelque vraisemblance; sans doute, pensait-on, le chapeau rouge à glands et le chien blanc [1], ce compagnon inséparable du prélat, se voyaient à ses pieds dans la partie détruite. Enfin, avec un peu de bonne volonté on retrouvait dans les traits du personnage en prière, cette vulgarité empâtée et lourde qui apparaît dans les deux images authentiques et contemporaines qui nous donnent le portrait de Jean Rolin. C'est d'abord une précieuse peinture sur bois conservée au palais épiscopal d'Autun, et provenant, comme la *Vierge au donateur* du Louvre, de la cathédrale Saint-Lazare. Vêtu de la *cappa magna* écarlate et joignant les mains, son chien blanc à ses pieds, le cardinal est agenouillé devant l'Enfant Jésus couché dans la crèche, près de celle-ci sont la Vierge, saint Joseph et deux anges; derrière, l'âne et le bœuf; au fond, une palissade où s'appuient du dehors deux bergers; le portrait est authentiqué par les armes des Rolin. C'est une œuvre très remarquable de l'école flamande, mais il ne faut pas prononcer ici le nom des Van Eyck, puisque Jean Rolin ne reçut le chapeau que plusieurs années après la mort des deux frères Hubert et Jean Van Eyck [2].

On doit encore reconnaître le cardinal dans la miniature initiale d'un beau manuscrit, les *Chroniques de Hainaut*, à la Bibliothèque de Bourgogne à Bruxelles. Ces *Chroniques* sont l'œuvre du franciscain Jehan de Guyse, né à Mons vers 1334, mort à Valenciennes le 6 février 1399, et le manuscrit original en latin est à la Bibliothèque nationale de Paris, Fonds Dupuy. Une traduction française fut exécutée sur l'ordre de Philippe le Bon par son « escrivain et translateur » Jean Wauquelin, clerc de Mons, et la commande donnée par Simon Nockart, clerc du bailliage de Hainaut, conseiller ordinaire du duc en Brabant. Cette traduction est en trois volumes in-folio dont le premier fut terminé en 1446, le deuxième en 1449 par Jacobin du Bos, le troisième probablement en 1455. La miniature à pleine page, mise en tête du premier volume, compte parmi les chefs-d'œuvre du genre; selon l'usage, on y voit Philippe le Bon entouré de sa cour, et recevant l'hommage du livre par lui commandé. Debout, vêtu de noir, le chaperon chargé d'une masse de linges plissés et bouffants, le duc a cette pose de danseur qui paraissait sans doute aux contemporains le comble de la dignité et de la grâce, les jambes d'une gracilité invraisemblable, encore une des beautés du temps, et les pieds chaussés de souliers à la poulaine extravagants. A sa gauche, un jeune garçon de quatorze ans, la Toison d'Or au cou, le bonnet à la main, engoncé dans de grosses épaules et la tête penchée en avant, se montre dans toute la gaucherie de l'âge ingrat; c'est le comte de Charolais, le futur Charles le Téméraire. A la droite du duc, plusieurs personnages debout; un vieillard en longue robe, qui est certainement le chancelier Rolin, a la première place; ensuite vient un grand et gros bonhomme en rouge, à la figure pleine, flasque, et, il n'y a pas en vérité d'autre mot, à la physionomie de parfaite ganache officielle; c'est manifestement le cardinal reconnaissable, d'ailleurs, à l'inévitable chien blanc couché devant lui sur le pavé émaillé. Il viendra un temps où un cardinal n'acceptera pas facilement le second rang et s'égalera aux princes. A droite, faisant face au duc, un groupe de chevaliers de la Toison d'Or, aux figures graves et rasées [1].

Cette miniature est d'une beauté qui l'a fait attribuer à Rogier Van der Weyden ; il est plus assuré de la donner à un enlumineur de profession comme il en existait, et de talent hors ligne, à la cour de Bourgogne. Peut-être pourrait-on prononcer le nom de ce Simon Marmion à qui M. Salomon Reinach attribuerait volontiers les miniatures du beau manuscrit : *Histoire de France depuis la prise de Troie jusqu'au règne de Charles V*, venu de la Bibliothèque de Bourgogne à celle de Saint-Pétersbourg. Mais toutes les hypothèses ne sont que des jeux de l'érudition,

1. Le cardinal était atteint, parait-il, d'une maladie qui provoquait de fréquents et subits vomissements, or le chien était dressé à .... on m'entend de reste.

2. Hubert est mort en 1426, Jean en 1440.

1. La miniature ici décrite est reproduite en héliogravure dans le tome VIII de la *Gazette archéologique*, publiée par MM. J. de Witte, F. Lenormant et Robert de Lasteyrie, pour accompagner un bon article de M. Duclens, mais l'auteur laisse de côté la question de l'identification des personnages représentés. Il est on ne peut plus regrettable que cette publication qui honorait l'érudition française, n'ait pas été continuée.

et tant qu'un document vainqueur n'est pas sorti de la poussière des archives pour nous livrer un acte de commande ou de paiement, le plus sage est d'admirer les belles choses sans se risquer à prononcer aucun nom.

Une observation pourtant. J'ai dit que le premier tome des *Chroniques* avait été achevé en 1446, or l'évêque d'Autun ne fut fait cardinal, par Nicolas V, que le 13 janvier 1449, à la recommandation de Philippe le Bon; mais la miniature dédicatoire a pu être ajoutée postérieurement à l'achèvement du corps même du volume.

Quoi qu'il en soit, il est impossible d'admettre que le clerc représenté dans la peinture de Beaune, au côté de l'Évangile, soit le cardinal; son portrait était au côté de l'Épître, là où l'on a retrouvé un pan de la *cappa magna* rouge et le chien blanc caractéristique; seulement c'est la seconde place, la première étant incontestablement au côté de l'Évangile. A cet effacement d'un prince de l'Église, je vois deux raisons possibles; il se pourrait que se considérant dans la chapelle de la Collégiale comme un simple dignitaire du chapitre, l'évêque eût cédé la préséance au doyen, ce serait alors Antoine de Salins dont nous aurions ici l'image agenouillée. Mais au XVe siècle on subtilisa à outrance sur toutes choses; on bouleversa l'ordre et la disposition héraldique des écus armoriés pour en diriger les pièces comme des êtres vivants, soit vers le centre d'un tableau — ainsi qu'on le voit dans un des retables de la Chartreuse au musée de Dijon — soit vers un autel plus ou moins éloigné ou une image sainte, ce dont Palliot nous donne des exemples (1); il serait donc possible que l'on eût considéré comme le lieu d'honneur la partie de la muraille la plus rapprochée du sanctuaire et du maître-autel.

Le choix du sujet représenté se rapporte évidemment au vocable de l'église dont le cardinal, l'évêque d'Autun, était titulaire à Rome, San Stefano in Cœlio Monte; c'est aussi en souvenir du titre de son église cathédrale, Saint-Ladre, comme on dit familièrement dans le diocèse, que l'évêque d'Autun a fait peindre une *Résurrection de Lazare* sur la muraille opposée à l'autel. Mieux conservée que la *Lapidation*, incomplète cependant, la composition remplit ou plutôt remplissait l'espace entier inscrit dans l'arc brisé, et descend même un peu plus bas que les consoles d'où jaillissent les nervures. Mais le quart, environ, du sujet manque à la gauche du spectateur, une réfection ancienne de la maçonnerie ayant aboli toute trace de peinture en cette partie, qu'une ligne verticale et nette sépare de ce qui a été conservé.

Sur le devant, au centre à peu près de la composition, Lazare, rappelé à la vie et tourné à gauche, se soulève d'un sarcophage ouvert en marbre rougeâtre. La figure a malheureusement disparu presque en entier, on voit seulement la partie médiane et nue du corps enveloppé par le bas dans un linceul blanc dont un pan retombe en dehors de la cuve; le ressuscité a les mains jointes, et, penché sur lui, saint Pierre enlève les dernières bandelettes de l'ensevelissement. *Et statim prodiit qui fuerat mortuus, ligatus pedes et manus institis, et facies illius sudario erat ligata. Dixit eis Iesus: Solvite eum, et sinite abire.* JOANNES, cap. XI, ℣. 44. C'est sans doute une idée subtile et belle d'avoir ainsi confié à celui qui a reçu le pouvoir de lier et de délier, le soin de dénouer les liens de la mort (1). Ainsi dans cet art admirable et vraiment chrétien du moyen âge, un geste, une attitude, un détail en apparence insignifiant, ont un sens ésotérique et contribuent à l'intensité de l'idée religieuse exprimée. Ces inspirations-là, les artistes ne les trouvaient

1. *La vraye et parfaite Science des armoiries* — MDCLXI 1 v. in-f° pp. 289, 290, 291.

1. Le même détail se rencontre dans la *Résurrection de Lazare* qui forme la partie centrale du triptyque de Nicolas Froment d'Avignon, au musée des Offices, n° 744. Saint Pierre, reconnaissable à sa chevelure grisonnante, à sa barbe épaisse, à sa calvitie, détaché du groupe formé par le Christ et ses apôtres, et agenouillé, délie les mains du ressuscité assis dans son sarcophage; à gauche sont debout les saintes femmes dont l'une, celle du devant, ramène sur sa bouche, le long linge pendant qui lui sert de coiffure; à droite, un seigneur debout fait un geste semblable. La composition, très rassemblée, s'inscrit dans une sorte de galerie de style flamboyant et se détache sur un fond richement damassé. Le triptyque des Offices est signé *Nicolaus Frumenti absolvit opus XX° KL° Junii MCCCCLXI*, il est donc sensiblement contemporain des peintures murales de Beaune. Nicolas Froment d'Avignon fut un des peintres du roi René, et son œuvre capitale, le *Buisson ardent*, qui est à la cathédrale d'Aix en Provence, a figuré à l'exposition rétrospective de 1900. Le triptyque de Florence devrait être dans les salles françaises et non dans les salles flamandes.

On peut rapprocher des peintures de Beaune, la *Résurrection de Lazare*, par Gérard de Harlem que l'on voit au Louvre; la composition me semble un peu dispersée, mais le thème principal est le même, c'est-à-dire que le ressuscité surgit d'un sarcophage à l'antique placé à terre.

peut-être pas en eux-mêmes, ils les recevaient du clergé qui dressait minutieusement le programme des compositions à exécuter : « L'art seul appartient au peintre, proclame le onzième concile de Nicée en 787, l'ordonnance et la disposition appartiennent aux pères (1). » Il ne faudrait pas croire, d'ailleurs, que ces raffinements fussent lettres mortes pour le commun des fidèles; si toutes ces leçons des choses ne nous sont plus accessibles que par des commentaires, nos lointains ancêtres du XVe siècle les comprenaient sans peine, et c'est alors que les églises étaient vraiment et dans toutes leurs parties, de grands livres ouverts où la peinture, la sculpture, et le vitrail parlaient aux yeux et à l'âme par les couleurs et les formes de la vie.

A gauche du sarcophage, vêtu d'une robe rougeâtre brodée d'or, la tête légèrement penchée et ceinte d'une auréole radiée différente du nimbe en anneau des saints, le Christ est debout ; ses deux mains à demi tendues et aux doigts rapprochés, mais dans un autre geste que celui de la prière humaine, font le signe dominateur qui commande à la mort et à la vie. Signe très simple, d'ailleurs : la toute-puissance n'a pas besoin de mouvements violents pour être obéie ; rappelons-nous celui de Jéhovah dans les fresques de la création de l'homme et de la femme au plafond de la Sixtine. Un peu voilé par le hâle des longs siècles, le visage divin a une expression très belle de puissance et de douceur. Derrière le Christ, le peintre avait mis le chœur des douze apôtres, mais il a disparu en partie, et c'est une perte à jamais regrettable. D'abord parce que la lacune détruit l'équilibre général et atteint même en arrière le contour du Christ ; ensuite, à en juger par les cinq figures subsistant à droite, ce qui est effacé devait être de la plus grande beauté. Celui qui conformément à la tradition iconographique, est au premier rang, saint Jean, me paraît de tous points admirable ; imberbe, et seul des apôtres, même dans l'extrême vieillesse, il sera représenté ainsi (1), la tête chargée d'une épaisse chevelure, le disciple bien-aimé incline son visage attentif, non au miracle qui s'accomplit, sa foi n'a pas besoin de voir, mais au geste du Maître, tandis que ses mains s'enlacent distraites à la hauteur de la ceinture. La justesse de l'attitude, la vérité de la draperie qui, à demi retenue par le bras droit, se brise en plis d'une noblesse digne des maîtres florentins, enfin, par-dessus tout, la grâce sereine du visage appartiennent au grand art flamand, au grand art tout court.

Le surplus de la paroi, les deux tiers environ, est rempli de la foule des spectateurs : *Judæi ergo, qui erant cum ea in domo et consolabantur eam, cum vidissent Mariam quia cito surrexit et exiit, secuti sunt eam dicentes : Quia vadit ad monumentum, ut ploret ibi.* JOANNES, cap. XV, ℣. 31. Ici nous sommes en pleine réalité du XVe siècle, additionnée de couleur naïvement orientale ; toutefois il n'y a aucune dissonance entre les parties, entre le groupe du Christ et des apôtres qui est traité selon le mode traditionnel, abstrait, et celui des spectateurs. L'unité se fait d'abord par l'exécution qui est partout de la même précision, ensuite par une recherche égale de la vérité dans les types, plus idéalisés à gauche, plus réels à droite. Nous sommes dès longtemps habitués à ce mélange du sacré avec le profane et, avec Véronèse, par exemple, l'art des siècles suivants nous en fera voir bien d'autres.

Douze personnages, dix hommes et deux femmes, disposés sur deux rangs, ceux du second dominant de beaucoup ceux du premier, assistent paisibles au miracle accompli ; la plupart dans une attitude assez indifférente, quelques-uns ne regardent pas ou même détournent la tête. Sans doute le peintre a eu la bonne intention de leur faire prendre part à l'événement mais sans réussir à les unir dans un sentiment commun et actif. Ainsi, à droite, un gros Turc, rasé et à turban,

1. J'imagine que lorsque dans la seconde moitié du XVe siècle, Filippino Lippi eut à peindre la vie de saint Thomas d'Aquin dans la chapelle Caraffa, en l'église Notre-Dame de la Minerve, à Rome, il dut certainement consulter quelque Dominicain du couvent attenant à l'église. Ce sont aussi les lettrés de la Cour pontificale, Alidosi, Bembo, Bibbiena, Castiglione, qui ont dû donner au jeune Raphaël les programmes de ses grandes fresques synthétiques du Vatican ; la conception et l'ordonnance en sont évidemment au-dessus de ce que, réduit à ses seules forces, pouvait concevoir un jeune homme de vingt-cinq ans, fût-il Raphaël.

1. L'art byzantin représente saint Jean vieux avec une longue barbe, mais l'iconographie occidentale le laisse plus volontiers imberbe, même à la fin de sa longue vie. Toutefois la règle fléchit plus tard ; aux piliers qui soutiennent la coupole de Saint-Pierre de Rome, le saint Jean en mosaïque est un vieillard barbu comme les trois autres Évangélistes. Il est vrai que le cavalier d'Arpin — 1560-1640 — n'est une grande autorité ni en art, ni en iconographie. Saint Jean est représenté de même dans les mosaïques récentes de la chapelle sépulcrale de Pie IX, à Saint-Laurent-hors-les-Murs.

fait placidement face au spectateur ; la main gauche passée dans sa ceinture il esquisse de la droite un geste imprécis; en vérité, l'idée générale fait absolument défaut. Du reste, toutes ces figures semblent étudiées sur la vie même, ce sont des portraits où nous retrouvons les types familiers à l'art septentrional du temps, mais le peintre les a pris comme ils s'offraient à lui et sans parvenir à les incorporer à l'action. Tout de même, cette naïveté, cette gaucherie, si l'on veut, ont un charme attirant de réalisme ingénu, et valent cent fois mieux que le pathétique conventionnel, gesticulant de l'âge dit classique.

Les costumes ne sont pas moins intéressants ; voici des bonnets de feutre coniques comme on en voit dans maints portraits du XVe siècle, le prétendu Charles le Téméraire à la flèche (1), du musée de Bruxelles, par exemple. Un personnage du second rang, il regarde celui-là, porte le chapeau à grands rebords retroussés, la coiffure des Juifs en ce temps, celle du prophète Zacharie dans la statue du monument dit le Puits de Moïse ou des Prophètes, à l'ancienne chartreuse de Dijon. Seuls, au premier plan, un homme et deux femmes ont un rôle de spectateurs actifs dans le drame divin ; une grosse commère, vue de face, à coiffure faite de linges compliqués, suppute sur ses doigts la durée de l'ensevelissement : *Et invenit eum quatuor dies, jam in monumento habentem.* JOANNES, cap. XI, ℣. 17. Plus rapprochée du sépulcre, une autre femme, vêtue d'un riche damas à grands rinceaux comme on les aimait alors, la tête abritée sous un capuchon faisant pèlerine, se détourne, la main étendue, comme pour écarter la vision de mort et se bouche le nez. Cette figure à peu près sacramentelle dans la représentation de la scène de Béthanie exprime le : *Dicit ei Martha soror ejus qui mortuus fuerat : Domine, jam fœtet, quatriduanus est enim.* JOANNES, cap. XI, ℣. 39. Un personnage en longue dalmatique de drap d'or ramagé de fleurs bleues et coiffé d'amples linges faisant couvre-nuque, la rassure en lui montrant le miracle déjà accompli. Ces deux femmes sont assurément Marthe et Marie, les deux sœurs du miraculé, mais, dans la première surtout, le peintre s'est montré plus réaliste qu'il n'était nécessaire pour être vrai.

Comme dans les tapisseries du temps et les aimables peintures de la première Renaissance italienne, le terrain est fait de gazon semé de fleurettes ; selon une coutume très en faveur chez les Juifs, le tombeau de Lazare se trouvait dans un jardin, mais c'était une grotte creusée dans le roc et fermée par une énorme pierre s'encadrant dans la feuillure de l'entrée, non, il est à peine nécessaire de le dire, un sarcophage isolé et factice à la mode païenne. Ainsi sera le sépulcre neuf où bien peu de semaines après la scène de Béthanie, Joseph d'Arimathie déposera le corps du Christ. En arrière et en haut, sans le moindre souci de la perspective, se profile une ville toute hérissée de tours et de hautes toitures ; le chemin qui y conduit passe par une coupure de la première enceinte crénelée, la fausse braie, et ondule vers la seconde porte ouverte entre deux tours rondes à faîtes aigus. Quelle est cette ville représentée, bien entendu, semblable à une forteresse du XVe siècle occidental ? Serait-ce Jérusalem ? Ce n'est pas impossible. Toutefois la ville sainte était éloignée de quinze stades, c'est-à-dire de plus de deux kilomètres et demi de Béthanie (1), — JOANNES, cap. XI, ℣. 18, où habitait la famille de Lazare. Or la forteresse ici figurée semble toute proche. A la vérité étant données les libertés extraordinaires que l'on prenait alors avec la perspective, l'objection a très peu de valeur. Mais en voici une autre et qui me paraît plus sérieuse. Lorsque l'on représentait Jérusalem, on ne manquait jamais de mettre en évidence le Temple de Salomon ou plutôt celui d'Hérode. Et en un temps où l'on n'était pas assez savant pour faire de l'archéologie, où l'on prenait en tout les choses du passé pour identiques à celles du présent, une confusion naïve s'était opérée entre le Temple juif et la mosquée qui lui a succédé sur la terrasse salomonique. Ainsi l'on représentait la Jérusalem

1. La comparaison de l'homme à la flèche avec le grand Bâtard Antoine de Bourgogne, dont le portrait est à Chantilly, m'a toujours fait penser que les deux panneaux représentent le même personnage seulement plus jeune dans celui de Bruxelles. Quant au Téméraire, son image la plus authentique me paraît être le portrait de Berlin, qui est attribué selon toutes vraisemblances à Rogier Van der Weyden.

1. Béthanie est aujourd'hui El Azarijeh, nom qui rappelle certainement celui de Lazare. C'est une bourgade située à l'Est de Jérusalem et par conséquent du côté où s'élève la haute terrasse qui porte la mosquée d'Omar et domine sur tous les environs.

des Évangiles comme une de ces villes à coupoles que décrivaient ou dessinaient les voyageurs et les pèlerins. Si bien que l'on représentait volontiers le nouveau Temple aux longues lignes romaines, en lui donnant les formes plus ou moins interprétées de l'édifice élevé en 637 par le Kalife Omar. On en a la preuve dans maints tableaux de la fin du XVe siècle ou des premières années du XVIe, particulièrement dans les deux *Mariages de la Vierge*, peints, l'un par le Pérugin — le tableau se trouve aujourd'hui au musée de Caen — et l'autre exécuté par Raphaël en 1504 pour l'église San Francesco de Citta di Castello, et qui appartient maintenant au musée Brera, de Milan, une imitation, une adaptation, si l'on veut, mais très supérieure de l'œuvre péruginesque. Eh bien ! l'un et l'autre, le jeune Raphaël de 21 ans, comme son vieux maître qui en avait 58, ont représenté le Temple sous la forme d'un édifice à coupole et à pans, octogonal chez le Pérugin, polygonal chez Raphaël, traduction en style italien de la mosquée d'Omar dont on connaissait par les récits la structure générale. La même représentation se rencontre dans la fresque du Pérugin, à la chapelle Sixtine, *Le Christ remettant les clefs à saint Pierre*. Et comme nous n'avons rien de semblable dans la peinture de Beaune, j'en conclus que le peintre a voulu représenter non Jérusalem mais Béthanie, qui dans l'évangile, JOANNES, cap. XI, ℣. 1 et 2, est qualifiée de *castellum*, un mot que, vivant dans un pays hérissé de forteresses, il aura pris dans un sens féodal et militaire.

Mais cette ville forte du XVe siècle français ou flamand, est-elle une image réelle ou une fantaisie de l'artiste ? Dans une première et rapide étude, je m'étais demandé si nous n'aurions pas ici une vue plus ou moins arrangée d'Autun, la ville épiscopale de Jean Rolin, ou de Beaune. Et j'invoquais entre maints exemples, la vue du vieux Louvre de Philippe-Auguste et de Charles V qui fait le fond du tableau dans le beau *Calvaire*, honneur du Palais de Justice, à Paris, à peu près contemporain des peintures de Beaune, et les miniatures des *Heures* de Jean, duc de Berry, à la bibliothèque du château de Chantilly. Un examen plus attentif m'a fait écarter cette hypothèse comme très insuffisamment fondée. Tout au plus, à gauche, dans ce clocher carré surmonté d'une haute pyramide à pentes rapides, pourrait-on reconnaître « l'insigne collégiale » elle-même [1]. Mais l'analogie est d'autant plus fugitive qu'au XVe siècle, Beaune n'était pas la ville forte en double enceinte que l'on voit ici.

Les ors mis où il fallait et qui ont reparu vibrants et chauds parmi les couleurs assoupies, donnent une richesse d'émail à cet ensemble, qui, selon les lois de la décoration, vêt la muraille sans y ouvrir des perspectives. Ces lois, les artistes du moyen âge les pratiquaient d'instinct et aussi par l'effet d'une heureuse ignorance ; en vérité ces naïfs pourraient donner aux plus savants des leçons de ce que doit être la peinture appliquée aux monuments. Mais dès le début du XVIe [2] siècle l'emploi de l'or fut jugé barbare ; appliqué aux tableaux, il peut être condamné parce qu'il met le trompe-l'œil à la place de l'image. Et cependant, oh ! la vanité des jugements absolus dans les arts ! que de quattro-centistes italiens ou flamands se sont servis heureusement de l'or pour donner à leurs œuvres, fresques ou tableaux de chevalet, comme à des miniatures amplifiées, un charme et une beauté de plus ! Je pense en écrivant ceci, à maint Fra Angelico, 1387-1455, à cette *Adoration des Mages* de Gentile da Fabriano, — 1360-1440, — que l'on voit à l'Académie des Beaux-Arts à Florence. et aussi à tant d'œuvres flamandes semblables à de grands émaux largement rehaussés d'or, telles que les peintures extérieures de Melchior Broederlam, — fin du XIVe siècle — au grand retable de bois sculpté et doré qui de la chartreuse de Champmol a passé au musée de Dijon. J'estime donc que l'emploi de l'or se justifie très bien quand il s'allie, et c'est le cas des primitifs, à la

1. La grosse coupole à quatre pans et surmontée d'un lanternon, que l'on voit aujourd'hui couronnant les tours de la croisée, date seulement du XVIIe siècle.

2. Il y a encore quelques touches d'or dans la *Théologie*, dite mal à propos *la Dispute du Saint-Sacrement*, la première des grandes fresques peintes par Raphael au Vatican, de 1508 à 1511. Mais quand, le 31 octobre 1512, apparut pour la première fois entièrement découverte la voûte de la chapelle Sixtine, plusieurs, même, dit-on, le Pape Jules II, reprochèrent à Michel-Ange d'avoir dédaigné de rehausser d'or les vêtements de ses personnages. « Sainteté, répondit rudement l'artiste, j'ai peint là de pauvres gens qui n'avaient point d'or sur leurs habits ». Il se rencontre cependant quelques applications d'or sur des balustres figurées.

finesse quasi orfévrée du travail et à la solidité émaillée de la couleur. Mais pour produire tout son effet décoratif, l'emploi doit être loyal, c'est-à-dire qu'il faut ici, comme dans les miniatures, de l'or appliqué à l'état de métal en feuilles bruni et ciselé, non une couleur délayée au pinceau.

Il ne faudrait pas évoquer devant la muraille peinte de la chapelle Saint-Léger certains souvenirs du grand art chrétien, entre autres celui de cette *Résurrection de Lazare*, une des plus saisissantes dans la série des fresques dont, vers 1302, le jeune Giotto, — il avait alors vingt-six ans, — couvrit les murs de la petite église Santa Maria del Arena à Padoue, peut-être le plus bel ensemble de peinture religieuse du XIVe siècle en Italie. Rien dans la composition que je me suis efforcé de décrire n'égale l'apparition formidable et bien hébraïque de ce corps que Giotto nous montre étroitement serré, comme une momie vivante, dans un réseau de bandelettes entrelacées. La même formule se retrouve dans une des plus anciennes mosaïques de Ravenne, et je l'ai rencontrée dans les catacombes romaines. Mais Giotto appartient encore à l'art chrétien primitif ; si le sentiment moderne de la vie et de la forme s'éveille déjà en lui, le contemporain de Dante conserve encore quelque chose de cette gravité terrifiante empreinte dans les grandes mosaïques comme le *Jugement dernier* ou plutôt l'*Apocalypse* de la cathédrale de Torcello, dans la lagune vénitienne. Toutefois, dès la fin du XIVe siècle, l'art religieux se fait plus intime, moins distant, les détails familiers y apparaissent et mettent la vie actuelle parmi les « ystoires » de l'Évangile et de la vie des Saints. Dans les peintures de Broederlam, au musée de Dijon, le sujet de la *Fuite en Égypte* montre saint Joseph marchant à pied devant l'âne blanc qui porte la Vierge et l'Enfant, et il soutient ses forces en buvant à même d'un petit baril dont le jet tombe de haut dans sa bouche. Ces familiarités aimables se rencontrent surtout dans l'art flamand éclos dans un pays de vie intérieure, tandis que l'Italie est vouée par son climat et ses traditions à la vie du dehors qui implique nécessairement plus de gravité oratoire ; il y a toujours eu en Italie du romain et du païen, aussi l'art y a-t-il le plus souvent offert moins des choses vraies que de belles formes et de beaux assemblages de couleurs. C'est pourquoi dès le commencement du XVIe siècle, après les premières œuvres de Raphaël, les écoles italiennes tombent-elles vite dans cette noblesse convenue, admirable encore parce qu'elle demeure personnelle et humaine dans les cartons de Hampton Court, mais qui dégénérera vite en procédés de professeurs et en formules académiques avec les maîtres bolonnais et les décorateurs faciles de la décadence.

Et pendant que l'art italien se tourne en rhétorique, celui du Nord poursuit son évolution dans le sens de la vérité et ce sera alors cette incomparable floraison de l'art intime des maîtres hollandais qui remplit le XVIIe siècle, tandis que l'Italie en est réduite après le Dominiquin, les Carrache et le Guide, à Pierre de Cortone, à Carlo Maratta et à Luca Giordano.

Cependant cette note d'intimité familière n'est pas absente de la peinture italienne du XVe siècle, mais elle y est l'accident et Florence va de plus en plus donner sur l'écueil des anatomies à outrance où, après Luca Signorelli, risquera de se perdre Michel-Ange lui-même. En même temps les Florentins goûtent beaucoup les œuvres flamandes contemporaines ; il leur en venait des ateliers lointains de Bruges, de Gand, de Bruxelles, d'Anvers, et les artistes en apportaient eux-mêmes ou les peignaient sur place dans les villes où ils s'arrêtaient bien fêtés au cours de ces voyages d'outre-monts qui commençaient d'être comme des pèlerinages obligés aux sanctuaires du beau antique. Rogier Van der Weyden, Memling, Hugo Van der Goes, connurent l'Italie et Florence se plut à leurs œuvres par des motifs assez semblables à ceux qui nous passionnent aujourd'hui pour les primitifs ; cet exotisme savoureux, les Flandres étaient alors aussi distantes que le sont pour nous le Japon et la Chine, cette naïveté à la fois un peu appuyée et subtile contrastait avec le raffinement florentin, comme ils aiguillonnent aujourd'hui notre imagination et notre vision blasées. L'homme se laisse prendre surtout par les qualités qui lui manquent le plus. Aussi les œuvres flamandes et allemandes sont-elles nombreuses à Florence, plus même qu'en France si proche pourtant, et si profondément pénétrée par le génie artistique des Pays-Bas.

J'en reviens à la chapelle Saint-Léger et de chaque côté de la fenêtre qui a récemment reçu un vitrail en grisaille, une des dernières œuvres d'Édouard Didron, je rencontre peinte debout une figure de femme, sainte Marthe à gauche, sainte Madeleine à droite ; chacune a son nom écrit en caractères gothiques à la hauteur de la tête. Ici encore le choix des deux personnages n'est pas arbitraire, puisque Marthe était la sœur de Lazare et Marie-Madeleine peut-être de sa famille. Même dans leur intégrité elles n'ont jamais été très visibles, surtout quand la baie était remplie par un vitrail à toute coloration. C'est que nos lointains ancêtres avaient des yeux de chats et trouvaient suffisantes des clartés naturelles ou artificielles qui nous paraîtraient à nous des ténèbres visibles. Ainsi les églises d'Italie présentent des figures à peine distinctes pour nous, mais qui l'étaient parfaitement pour les hommes du XVe siècle; au palais Médicis, plus tard dit palais Riccardi, Benozzo Gozzoli a orné de fresques excellentes et d'une conservation parfaite, les murs d'un petit oratoire éclairé par une baie étroite, et dont certaines parties ne peuvent être vues qu'à la clarté d'une bougie. De la sainte Marthe, très dégradée, il ne subsiste que des traces, suffisantes toutefois à nous en faire reconnaître la beauté ruinée. On distingue la tête à la coiffure de linges plissés, les mains qui tiennent un bénitier et une palme, le monstre enfin, la tarasque foulée sous le pied victorieux de la sainte; le fond est en montagnes de formes bizarres. C'était le goût du temps ; rappelons-nous le paysage tourmenté que Léonard de Vinci a donné pour fond à la *Joconde*.

Mieux conservée est la sainte Madeleine et de l'avis de tous, elle doit être considérée comme une des plus belles choses que l'art médiéval ait laissées en Bourgogne; le vêtement est fort riche, un manteau bleu brodé d'or recouvre une robe à fleurs d'or qui tombe cannelée pour s'amonceler en beaux plis cassés autour des pieds ; la main droite porte le vase à parfums, la gauche le livre ouvert, les deux caractéristiques de la sainte. La tête, un peu penchée sur sa droite, — les deux figures sont tournées vers la fenêtre où était sans doute peint un Christ ou une Vierge — montre sous une abondante chevelure crespelée ruisselant sur les épaules un pur et doux visage, plus français, semble-t-il, que flamand. On remarquera que la robe ouverte en carré laisse voir le cou et même un peu de la poitrine ; dans le fond, une montagne abrupte portant un château à quatre tours. Cette figure, la perle de toute cette décoration, peut soutenir la comparaison avec les plus belles du même temps et du même art.

La triple moulure creuse qui enserre la fenêtre est peinte dans le style des bordures prodiguées par les enlumineurs contemporains aux marges de leurs manuscrits ornés. Dans la première gorge, sur un fond de ce pourpre à la fois chaud et sombre propre au XVe siècle, montent de souples rinceaux entremêlés de phylactères où se lit la devise du cardinal : *Deum time ;* dans l'azur profond de la seconde ce sont des feuillages de chêne d'un vert éclatant et doux, à grosses fleurs retombantes bleues à pistils d'or ; ici nous rencontrons encore la signature du cardinal, non plus sa devise mais ses armes : *Écartelé au 1 et 4 d'azur à trois clefs d'or mises en pal le panneton en haut*, qui est de Rolin, *aux 2 et 3 d'or à une bande d'azur chargée d'une molette d'argent*, qui est de Delandes. Ensuite ce sont deux hommes sauvages brandissant des massues et portant les mêmes armes dont ils sont très probablement les tenants.

La voûte est d'azur semé d'étoiles d'or, les nervures sont aux mêmes couleurs, celles du cardinal ; rien, en effet, dans ces décorations n'était laissé au hasard et à la fantaisie de l'artiste. Enfin, en face de la fenêtre, dans l'espace demeuré libre entre le formeret primitif et l'arc d'entrée percé au XVe siècle, des vestiges de peintures montrent des châteaux forts dans un paysage. Peut-être même la décoration débordait-elle de la chapelle ; en effet, dans la travée correspondante du bas-côté, autour de la clé de voûte, on croit distinguer, combien vagues, à vrai dire ! les contours d'une *Annonciation* dont le style paraît contemporain de la décoration décrite.

L'auteur de la décoration commandée par Jean Rolin est et demeurera peut-être à jamais inconnu ; on a noté que dans le marché pour les tapisseries a été laissé en blanc le nom de l'artiste déjà mort. Mais Dijon et la Bourgogne ne manquaient pas alors de peintres flamands ou élèves des Flamands, qui continuaient la tradi-

tion des vieux maîtres de la Chartreuse, de Melchior Broederlam, de Jehan de Beaumetz, de Jehan Malwell, de Henry Bellechose. De cette seconde école dijonnaise on connaît quelques noms de tournure plutôt française, Raoul Picornet, Adam de Montpointet, Jehan Changerut, un pur nom dijonnais, Pestinien, André du Mont ; quant à Guillaume Spicker ce fut surtout un verrier. Toutefois on ne donne pas ici une énumération où choisir. Quoi qu'il en soit, celui qui a composé et exécuté l'ensemble décrit dans ces pages, était un maître ; et il ne s'agit pas ici d'improvisations, ni de décors brossés rapidement pour l'effet sans souci des détails, mais d'une œuvre très étudiée où la science du dessin s'unit à la recherche de la vérité dans les types pris sur le réel ou idéalisés. Enfin les parties ornementales sont délicates comme des miniatures agrandies ; partout l'exécution présente cette finesse appliquée dont le secret se perd au seuil du XVIe siècle alors qu'apparaîtra dans l'art le style oratoire. Et il y en aura pour longtemps.

Quel sera le sort des peintures de Beaune ? Bien entendu, il ne saurait être question de les cacher sous un nouveau voile de badigeon, cette fois ce serait pour toujours. La question est donc de savoir si on les conservera telles quelles ou si l'on tentera de les restaurer ; mais ici se manifeste cette opposition de vues que j'ai eu souvent l'occasion de constater et avec regret. Les archéologues voient volontiers dans les édifices religieux de grands objets d'art servant surtout à être beaux, et c'est ainsi que la Commission des Monuments historiques a pu être accusée souvent de sacrifier à l'esprit de géométrie, les convenances les plus essentielles du culte. Il faut bien reconnaître pourtant que les églises sont avant tout des édifices d'usage, et j'ajoute que cet usage étant leur vie morale est inséparable de leur beauté. D'autre part le clergé, avouons-le, a une certaine tendance à tenir un compte insuffisant de la valeur esthétique des monuments et de leur parure adventice ; après tout il est excusable de vouloir qu'une église se présente dans des conditions de dignité, peu compatibles, selon lui, avec un état de délabrement et de ruine partielle. Ce sont là deux points de vue opposés, deux conceptions du devoir, respectables l'une et l'autre, entre lesquelles avec un peu de bonne volonté, on pourrait ne pas faire de choix exclusif. Et tout bien considéré, malgré l'état ruineux des peintures récemment mises au jour, j'estime qu'avant d'y toucher on fera bien d'y regarder à deux fois ; vraiment, il y aurait trop à faire. Dans le *Martyre de S. Étienne*, plus d'une moitié de la composition manque absolument, et l'autre n'existe qu'à l'état d'indications. Moins malades, les deux figures de saintes devraient être restituées dans une large mesure ; pour un bon tiers la ste Madeleine, pour un peu plus la ste Marthe. Enfin dans la *Résurrection de Lazare*, tout un pan fait défaut à gauche et il faudrait refaire à peu près en entier la figure du ressuscité. Ce sont là des responsabilités que ne consentira sans doute jamais à assumer la Commission des Monuments historiques, et on ne l'en saurait blâmer. Il est donc probable que, à part un léger travail de consolidation et de raccord, les peintures de Beaune demeureront dans l'état où les ont mises le temps et les hommes.

En fait, elles ne sont pas plus dégradées que celles de maintes églises d'Italie ; celle-ci, en effet, n'a pas épargné non plus la riche parure murale dont les siècles avaient vêtu ses monuments religieux. Nombre de fresques disparurent sous le badigeon, soit parce que dans les temps de peste on employait le lait de chaux dans un but d'assainissement général ([1]), soit aux siècles dits classiques, par mépris de ces œuvres jugées barbares. De nos jours encore, à Florence, ont reparu des peintures dont la mémoire même s'était perdue, celles de Giotto, à Santa Croce, ne furent dévoilées qu'en 1858 ; la *Cène* d'Andrea del Castagno, faussement attribuée d'abord à Raphaël, à l'ancien couvent San Onofrio, avait été mise au jour dès 1843. Je ne parle pas de certaines destructions plus qu'imbéciles perpétrées au Campo Santo de Pise et ailleurs, pour infixer dans les murailles de gros tombeaux de style classique. Toutefois, le procédé de la fresque étant une incorporation de la couleur à l'enduit

1. C'est ce que l'on fit à Vérone à l'occasion de la peste de 1690, notamment dans l'église San Giorgio dont les décorations remontaient au XIVe siècle. Exemple cité par M. Gerspach dans ses savantes études sur l'art florentin publiées dans la *Revue de l'Art chrétien*.

même, conserve mieux les compositions ensevelies sous le badigeon que celui qui est employé dans le Nord et consiste en une simple application d'une couche colorée sur les surfaces sèches.

Je terminerai cette étude par quelques mots de biographie : Jean Rolin était le troisième enfant de Nicolas Rolin, chancelier de Bourgogne, et de sa première femme, Marie, fille de Berthold Delandes, valet de chambre du Roi, général des monnaies de France, et de Philippe Culdoé. Le légiste, fils d'un bourgeois d'Autun, qui sera fait chancelier de Bourgogne en 1422 en remplacement de Jean de Thoisy, et deviendra ainsi le premier personnage des États bourguignons après le duc, était déjà assez avancé dans la carrière des honneurs pour avoir contracté un mariage relativement considérable. Jean, le troisième enfant de Nicolas Rolin, eut pour parrain le duc Jean sans Peur et naquit probablement en 1408. Étant fait d'Église, il fut à vingt-deux ans chanoine et archidiacre d'Autun, évêque de Châlon sur Saône le 7 septembre 1431, d'Autun en octobre 1434, ce qui lui donnait le premier rang après l'archevêque dans l'archidiocèse de Lyon, et le droit de porter le *pallium*, conféré en 599 par le pape S. Grégoire à l'évêque S. Syagre. En 1443, par le privilège de son siège, il est administrateur du diocèse de Lyon après la mort d'Amédée de Talaru, pendant la minorité de Charles de Bourgogne, et se fait représenter à Lyon par son vicaire général Barthélemy du Fresne. Le 13 janvier 1449, le pape Nicolas V le fait cardinal sur la recommandation de Philippe le Bon. Il se montra du reste aussi avide de richesses que son père et cumula force bénéfices, abbayes et autres ; de plus, comme beaucoup de membres du haut clergé contemporain, ses mœurs n'étaient pas fort bonnes. Mais il avait cet esprit public qui réparait bien des choses, et faisait à tout prendre un noble usage de ses revenus ; son église cathédrale ayant été ravagée par un incendie allumé par la foudre le 17 septembre 1465, il la fit réparer et Saint-Lazare lui doit son chœur ogival et la belle flèche de pierre fleurie aux arêtes de choux ciselés, qui surmonte à la croisée les graves maçonneries du XIIe siècle. Elle remplace l'aiguille de charpente et de plomb détruite par le feu. Jean Rolin donna aussi la grosse cloche, les quatres colonnes de cuivre entourant le maître-autel, et l'aigle ou lutrin du chœur. A Paris, il reconstruit la salle capitulaire des Carmélites de la place Maubert ; il fonde des offices dans maintes églises, notamment à la Sainte-Chapelle de Dijon, à Sainte-Geneviève de Paris et on a vu qu'il se montra très libéral envers le chapitre et l'église de Beaune. Cela n'empêcha pas le premier de poursuivre en cour de Rome l'exemption pour la collégiale de la juridiction épiscopale, et il y fut aidé par Louis XI qui détestait dans les Rolin les anciens et bons serviteurs des ducs nationaux. Ainsi cette fois la haine parla plus haut chez le roi que l'intérêt politique. Mais le cardinal, un assez pauvre homme, disons-le, mourut à Cravant, près d'Auxerre, en revenant de Paris dans son diocèse, le 10 des calendes de juillet, 22 juin 1483, sans avoir eu connaissance de l'acte pontifical qui soustrayait à l'autorité de sa crosse la plus riche collégiale de son diocèse. Le corps fut ramené à Autun et solennellement inhumé dans la cathédrale, à la gauche de l'autel principal, c'est-à-dire au côté de l'Évangile. Le tombeau qui était une œuvre d'art remarquable, a été détruit à la Révolution.

Henri CHABEUF.



Description de la porte occidentale de l'ancienne cathédrale Saint-Vincent de Berne (Suisse).

Généralités.



OUT le monde a vu Berne, la ville pittoresque par excellence ; pas un touriste qui n'ait admiré la tour de l'horloge, les amusantes fontaines, les ours historiques, et contemplé longuement à l'horizon le panorama des Alpes neigeuses ; quelques-uns ont peut-être même visité l'église St-Vincent ; mais, à part les architectes et les archéologues, combien peu ont examiné comme il le mérite le portail de ce vieux monument et se sont rendu compte du chef-d'œuvre qu'ils avaient sous les yeux ?

Et pourtant quelle jouissance ne trouverait pas tout artiste, tout voyageur même, si, secouant cette indifférence, il examinait en détail cette curieuse page de pierre ! — C'est ce que, dans cette analyse, nous allons essayer de faire comprendre.

On peut comparer à certains égards le portail de St-Vincent de Berne à celui de l'église de Thann, élevé vers la même époque (1) : ainsi tous deux présentent la particularité très rare que les baies de la porte, séparées par le trumeau, ne sont pas carrées (2) : elles sont chacune limitées supérieurement à Thann par une ogive, à Berne par une ligne brisée bizarre mais non sans grâce ; le trumeau présente aux deux églises la même disposition très particulière de trois statues, dont celle du centre plus élevée que les deux autres (1). — A un autre point de vue, la multitude des personnages, leur exiguïté, leur fourmillement, pourrait-on dire, sont les mêmes dans les deux édifices. — C'est pourquoi, si l'on considère la proximité des deux villes, leurs rapports fréquents au moyen âge (à une certaine époque, Mulhouse, voisine de Thann, fit partie de la ligue des cantons suisses), on peut se demander si les artistes qui ont construit et sculpté la porte de Berne ne se sont pas inspirés à certains égards de celle de Thann.

1. La première pierre de St-Thibault de Thann fut posée en 1351 ; mais, si l'on considère que la célèbre flèche de cette église ne fut commencée qu'en 1430, on peut penser que la construction de la façade n'a été antérieure que de peu d'années à celle du portail de Berne.

2. Plus exactement, les baies de la porte de Thann sont carrées, mais encadrées chacune d'une ogive ; le tympan qui les surmonte n'étant que la conséquence de cette forme ogivale, on peut dire, dans un certain sens, que ces baies ne sont pas du type carré.

Historique.

AUX pieds des statues qui ornent le trumeau de cette porte, se déroule une large banderole tenue par deux figurines et dont l'inscription (K de notre croquis), en vieil allemand, comme toutes celles que nous allons avoir à examiner, nous donne l'acte de naissance de la cathédrale :

in dem iar der geburt
christi mccccxxi an dem xi
tag merczen ward der erste
stein geleit an dieser kilchen

c'est-à-dire : « En l'an 1421 de la naissance du Christ, le onzième jour de mars, a été posée la première pierre de cette église. »

1. Cette disposition, très rare aux portes gothiques, a été employée au XIIe siècle par un certain nombre de constructeurs romans, surtout en Bourgogne (Autun, Vézelay)

L'édifice, commencé à cette date, semble avoir été construit d'un seul jet, et l'extérieur tout au moins, y compris le portail, a dû être terminé dans la première moitié du

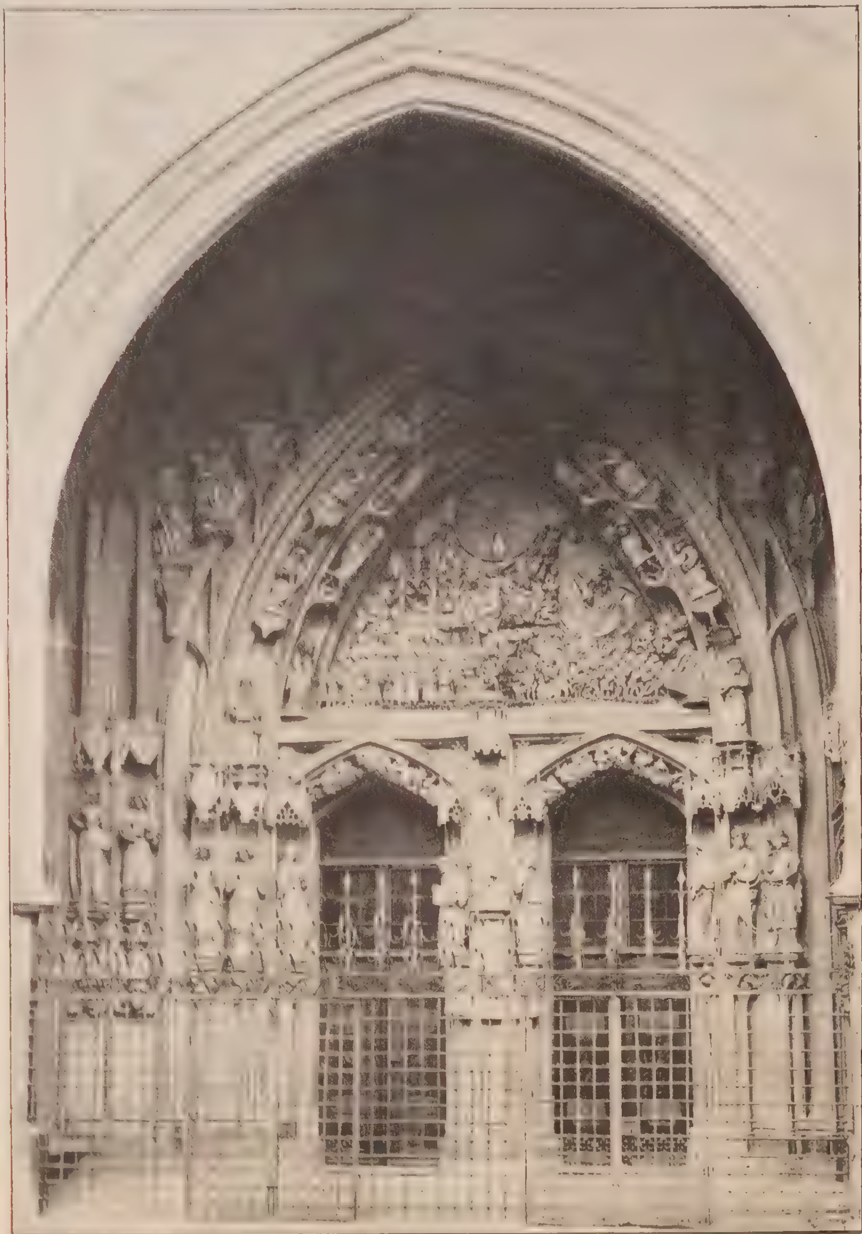


Fig. 1. — Porte occidentale de l'église Saint-Vincent de Berne.

XVe siècle. — Négligé pendant plusieurs siècles, le monument a été restauré avec soin par l'architecte Müller, de 1870 au 20 octobre 1893, jour où fut posé le couron-

nement de la tour qui surmonte le portail, et que les constructeurs du XVe siècle avaient laissée inachevée.

Avec la collaboration de M. Haendeke, M. Müller a publié une très intéressante étude (en allemand) sur le monument restauré par lui. C'est dans cet ouvrage *(Das Münster in Bern)* que nous avons puisé la plupart des renseignements qui vont suivre.

Notre portail est assurément une œuvre de décadence, où le désir de l'originalité quand même se manifeste par des formes bizarres, des lignes contournées ; mais il y a une telle richesse dans l'ornementation, une telle ingéniosité dans certaines dispositions, une telle perfection dans la statuaire des grandes figures des ébrasements, une si curieuse reproduction des costumes et des modes de l'époque, que cette porte intéressera toujours l'artiste comme l'architecte, et l'archéologue comme l'historien.

Description analytique.

Trumeau.

La Justice. — N° 1. — Peut-être, à l'origine, y a-t-il eu à cette place une statue de saint Vincent, patron de l'église : c'est une hypothèse de MM. Haendeke et Müller, mais qui nous semble assez faiblement étayée. S'il était prouvé qu'il y a eu ici une autre statue que la statue actuelle, il nous paraît que la présence des deux anges et des Vierges sages et folles, aussi bien que celle du Jugement dernier du tympan ferait supposer la figure du Christ plutôt que celle de S. Vincent. — Quoi qu'il en soit, la statue actuelle, œuvre d'un sculpteur inconnu, datée de l'an 1575, époque où Daniel Heintz, le père, était architecte de l'église, est un pur chef-d'œuvre.

Elle représente la Droiture ou la Justice *(die Gerechtigkeit)*, non cette Justice raide et inflexible comme elle apparaît d'ordinaire, mais une délicieuse figure de jeune fille vêtue des plus riches atours d'une damoiselle de la cour de Bourgogne au XVe siècle, et qui semble vouloir faire oublier, par son sourire et par la gracieuse moue de sa tête penchée, qu'elle tient une épée nue.

N°s 2 et 3. — A ses côtés, sur des socles un peu moins élevés et placés au niveau des statues des ébrasements, deux anges, vêtus comme des diacres : ils ont les cheveux frisés et les joues bouffies de l'école flamande (comme aussi les statues des ébrasements) mais sans cette exagération qui se montre à Dijon ou à Brou. Ils tiennent à la main chacun une tablette. Sur celle du N° 2 on lit :

vorsichtig keusch und wis
wyl ihr gewesen sind
gehnd herin freunde süss
zu eurem brütigam mariæ kind

c'est-à-dire : « Parce que vous avez été prudentes, chastes et sages, entrez, douces amies, près de l'enfant de Marie, votre fiancé. »

L'ange adresse ces paroles aux vierges sages de l'ébrasement, vers lesquelles il est tourné.

L'ange N° 3 regarde les vierges folles à qui se rapportent les quatre vers gravés sur sa tablette :

dir thorrechten kamt zu spät
der brütigam dir thür geschlossen hat
er kennt euch nit wer ihr sind
den eure ampeln verkehrt sind

c'est-à-dire : « Vous, folles, vous êtes venues trop tard ; le fiancé vous a fermé la porte ; il ne vous connaît plus, ne sait pas qui vous êtes, car vos lampes sont renversées. »

Ébrasements.

LES figures des ébrasements, que nous allons examiner, ont été sculptées par Ehrard Kung, vers la fin du XVe siècle.

Elles sont ainsi à peu près contemporaines de la construction du portail, et antérieures d'une centaine d'années à la statue du trumeau. Ce sont d'ailleurs, comme celle-ci, des œuvres admirables.

Les Vierges sages et les Vierges folles (1). — Nos 4 à 8. — Les cinq Vierges sages : vêtues selon la mode bourguignonne la plus splendide : elles ont les cheveux ondulés, soit dénoués, soit partagés en deux bandeaux, et portent, par-dessus, des couronnes aux formes variées ; les corsages sont ajustés, les manches pour la plupart bouffantes ; les robes, amples et tombant sur les pieds, sont généralement recouvertes d'un manteau ; tous ces vêtements sont brodés ; autour du cou, qu'encadre parfois un col, s'enroulent des colliers de pierres précieuses. Le n° 4 tient, outre sa lampe, une tablette dont l'inscription est aujourd'hui effacée ; les quatre autres vierges portent avec soin leur lampe, sorte de torchère, d'où s'échappe une large flamme; le n° 8 montre du doigt cette flamme à l'ange (n° 2) placé vis-à-vis, lequel lui répond par les mots gravés sur sa tablette.

Nos 9 à 13. — Les cinq Vierges folles, peut-être encore plus richement vêtues que les précédentes ; l'expression de leur physionomie est désespérée, et elles tiennent leurs lampes renversées. Le n° 9 dont les longs cheveux sont rassemblés en deux épais bourrelets, a un corsage à col rabattu, à larges manches bouffantes ; le n° 10, qui semble être un portrait, est coiffé d'une de ces toques hautes que Véronèse posait plus tard sur la tête des rois mages : elle a un collet rabattu ; de sa lampe penchée l'huile se répand ; le n° 11, ouvrant la bouche pour se lamenter, est admirable d'expression ; elle est vêtue d'une robe courte et coiffée d'un large bonnet plat garni d'un voile découpé ; le n° 12, qui de sa main essuie ses larmes, porte le curieux chapeau à deux cornes du XVe siècle, recouvert d'un voile ; le n° 13, une sorte de chaperon à larges bords. Cette dernière tient une tablette sur laquelle on lit :

ach und weh dass
wir kein œhle hand
gend ùns zu kaufen
das wir mit euch ine gehnd

ce qui signifie : « *Malheur sur nous parce que nous n'avons point d'huile, vendez-nous-en, afin que nous entrions avec vous* » *(chez l'Époux).*

Sous les socles des deux dernières statues de chaque côté :

Nos 14 et 15. — Une dame élégamment vêtue et un seigneur coiffé du chapel réservé aux princes ; il tenait autrefois à la main un épieu, comme en témoigne un dessin fait en 1830 ; près de lui, un chien courant poursuit un chevreuil. Ces figures, d'après M. le docteur Stantz, caractérisent la « zahme Jagd » (chasse aux animaux non féroces, réservée aux nobles).

Nos 16 et 17. — Un homme et une femme du peuple, dont le costume simple et pauvre contraste avec la richesse d'atours des statues qui les surmontent. Peut-on voir ici, par opposition aux n° 14 et 15 : la chasse aux animaux féroces à laquelle le peuple était tenu *(wilde Hatze durch Lœwe, Hund*

1. Ce sujet est un de ceux le plus fréquemment traités sur les portes d'église, où l'appelle naturellement sa signification symbolique. Mais on remarquera qu'en France, à l'époque ogivale du moins, les Vierges sages et folles occupent presque toujours les pieds droits de la porte (Amiens, Paris, Auxerre, Sens, etc.), et rarement la voussure (Laon, Dol, St-Père-sous-Vézelay) ; en Allemagne, au contraire, on a souvent donné à ce sujet une place plus importante. Nous le trouvons au linteau à la porte St-Gall de la cathédrale de Bâle ; aux grandes niches des ébrasements à Strasbourg, Berne, et Fribourg en Brisgau (à cette dernière église, plus exactement sur les parois du porche qui prolongent les ébrasements) ; mais nulle part ce sujet n'a été traité avec autant de magnificence qu'à Berne.

und Bär). Mais rien n'indique ici une chasse, et si c'en était une, comment expliquer la présence de la femme du peuple? A notre avis, M. Stantz a cherché trop loin : ces quatre figures symbolisent simplement, d'un côté, les seigneurs, les nobles (l'artiste

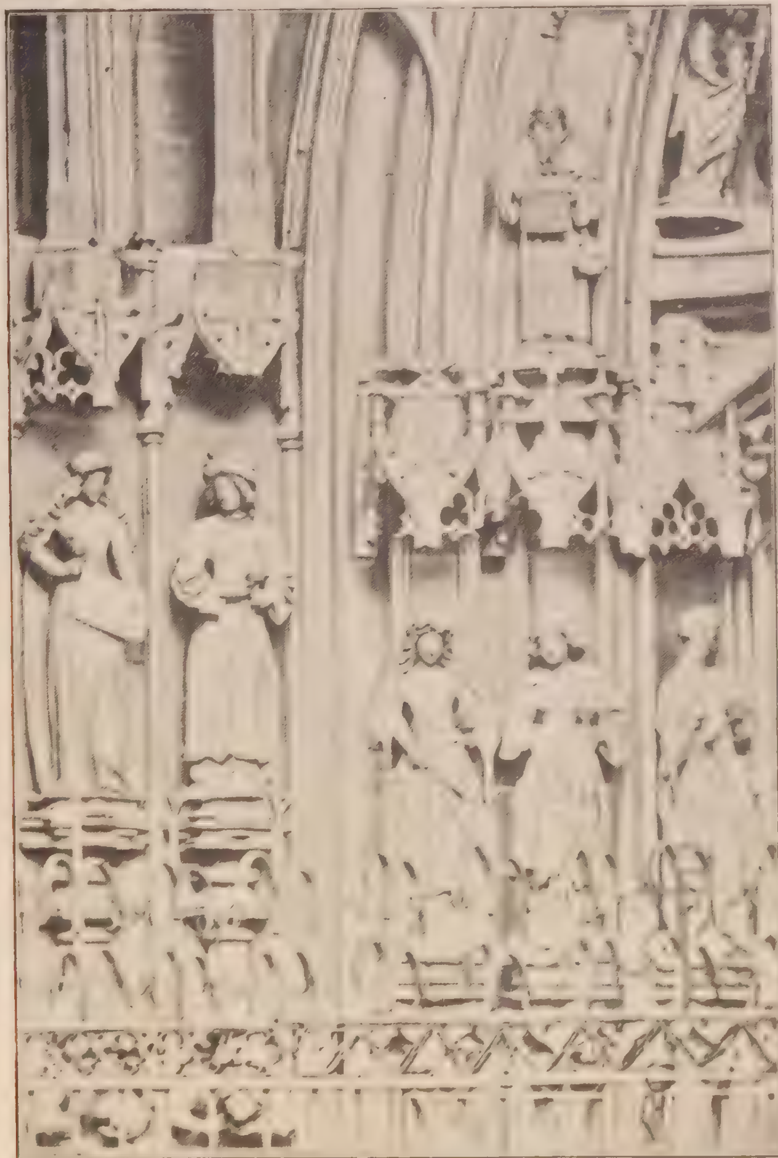


Fig. 2. — Ébrasement gauche du portail. — Les Vierges sages. — Moïse (à la voussure).

n'a figuré la chasse que comme un accessoire caractéristique et presque indispensable de la vie d'un seigneur du XVe siècle), de l'autre côté, les gens du peuple : peut être pour indiquer que les uns et les autres ont contribué à l'érection de l'église.

Au dessous des n°s 16 et 17 se trouvait autrefois un bénitier.

Voussures.

Instruments de la Passion. — Nos 18 à 22. — Cinq anges (la sixième niche est remplie par un épisode du Jugement dernier qui déborde du tympan) debout, à longs cheveux frisés, tiennent les instruments de la Passion. Ils ont une admirable vérité d'attitudes, très variées.

Le n° 18 tient une verge ; le n° 19, la colonne de la flagellation autour de laquelle une corde est enroulée en spirale, et l'éponge au bout du bâton ; le n° 20, la croix; le n° 21, la lance ; le n° 22, la couronne d'épines et d'énormes clous réunis en faisceau.

Patriarches et Prophètes. — Nos 23 à 30. — La seconde voussure est occupée par les patriarches et les prophètes.

Nos 23. — Moïse, debout, chauve, avec une longue barbe pointue curieusement frisée ; il se présente de face et tient sur sa poitrine une table de pierre carrée avec l'inscription : *du sollst die bilder nicht anbätten noch ihnen dienen* (tu ne dois adorer ni servir aucune image).

N° 24. — Zacharie, barbu, coiffé d'un bonnet plat ; il est assis et a l'air méditatif ; il déroule une banderole sans inscription visible.

N° 25. — Osée, barbu, en robe courte, assis ; sa tête est encadrée dans un capuchon à pèlerine ; il déploie un phylactère.

N° 26. — Le roi David, assis, couronne en tête, tient un instrument de musique.

N° 27. — Daniel, assis.

N° 28. — Hagaï (Aggée ?) assis ; coiffé d'un bonnet plat, il tient une banderole où est inscrit son nom.

N° 29 — Joël, assis ; il est imberbe ; sa physionomie est énergique ; il porte une coiffure bizarre. Selon M. Müller, il tient un disque (?), mais, pour nous, nous n'apercevons entre ses mains qu'une longue banderole.

N° 30. — Un personnage en costume juif, vêtu d'une robe et d'un manteau ; sa barbe est partagée en deux par le milieu ; il est debout et tient un livre ouvert dont l'inscription est effacée.

Le Christ et les Apôtres. — Nos 31 à 45. — De l'avant-dernier cordon de la voussure se détachent des tiges moulurées qui, traversant le dernier cordon, s'épanouissent en larges piédestaux supportant quinze statues. Les deux tiges extrêmes sont en partie courbes, les autres, entièrement droites. On ne peut du reste expliquer cette disposition bizarre que par le désir de placer les statues dans le sens vertical. Quant aux statues elles-mêmes, l'exécution en est très médiocre : elles représentent les personnages suivants, tous assis et sans nimbe :

N° 31. — Le Christ Juge, assis, le torse nu, les bras ouverts pour montrer ses plaies.

N° 32. — La Vierge, à genoux.

N° 33. — S. Jean-Baptiste, à genoux, l'implorant avec Marie en faveur des pécheurs.

Nos 34, 35 et 36. — Trois apôtres, assis, tenant chacun un long bâton.

Nos 37, 38 et 39. — Trois apôtres, assis (l'ombre de la voûte ne permet pas de distinguer leurs attributs).

Nos 40 et 41. — Deux apôtres, assis, tenant chacun un long bâton.

N° 42. — S. André, assis, tenant la croix diagonale qui, depuis le XIVe siècle, passe pour avoir été l'instrument de son martyre. —On sait en effet que jusqu'à cette époque, l'apôtre a toujours été représenté avec la croix droite ; mais alors le duché de Bourgogne, qui portait dans ses armes une croix

diagonale, ayant pris pour patron S. André, on associa dorénavant l'idée du saint à celle de cette croix.

Nos 43, 44 et 45. — Trois apôtres, assis.

Dans cette série, les attributs sont moins variés qu'à l'ordinaire : on ne peut, par suite,



Fig. 3. — Schéma du portail de Saint-Vincent de Berne.

identifier ces divers apôtres, ni même savoir ce que signifie exactement le long bâton que la plupart tiennent à la main : est-ce l'instrument de leur martyre qui en ce cas ne correspondrait pas exactement aux données traditionnelles ? Est-ce plutôt le bâton de voyage avec lequel ils sont partis à la conquête du monde, ou celui qu'ils tenaient

à la main, selon le rite israélite, en célébrant la Pâque ?

Tympan.

Le Jugement dernier. — Le tympan représente le Jugement, le Ciel et l'Enfer. L'artiste a voulu rendre la grandeur de la scène par la multitude des personnages : jamais, croyons-nous, la sculpture du moyen âge n'a entassé plus de figures dans un même tableau : nous en avons compté plus de cent-dix dans cet espace restreint. Ajoutez à cela que pour exprimer la perspective et former le décor dont les imagiers des siècles précédents n'avaient cure, notre sculpteur a ménagé jusqu'à cinq plans différents, modelé des rochers dans l'enfer et une porte monumentale dans le Paradis : aussi la première impression est celle d'une confusion voisine du chaos. Disons cependant, qu'examinées en détail et en quelque sorte à la loupe, certaines parties de ce vaste tableau sont fort remarquables ; mais ce n'est pas là le but qu'il fallait atteindre, et l'ensemble n'en est pas moins, à notre avis, antiarchitectural ; c'est une belle œuvre, mais une œuvre de pleine décadence. Tout ce bas-relief a dû être sculpté à l'atelier, avant la mise en place.

N° 46. — L'archange S. Michel, sans ailes ni nimbe, à la chevelure frisée, tête nue, couvert de parties d'armure (notamment de brassards), brandit son épée et sépare les justes des réprouvés ; de la main gauche il saisit à la gorge un monstre informe, évidemment un démon qu'il va frapper de son glaive. Sa taille est gigantesque et disproportionnée à celle des autres figures. Il ne tient pas à la main la balance, mais on en aperçoit un plateau à ses pieds : est-ce pour exprimer que le jugement est déjà rendu, qu'il ne reste qu'à l'exécuter en séparant les élus des damnés ? ce serait une idée peu heureuse et à peine orthodoxe. Nous pensons plutôt que l'artiste n'a obéi ici qu'au désir de grouper harmonieusement les éléments de son sujet. On remarquera aussi que, par une autre dérogation aux principes traditionnels des imagiers, dans ce jugement, il n'y a point de résurrection des morts.

N° 47. — Au-dessus de S. Michel, un ange ailé, volant dans les airs, écarte également à coups d'épée la horde des démons.

N° 48. — Un petit ange ailé déploie dans les airs une banderole où on lit : mors (la mort).

N° 49. — Un autre, semblable : sa banderole porte les mots *in dictum* qui peuvent signifier « le jugement » ou « dans le lieu assigné » (il se trouve du côté de l'enfer). Il souffle dans une sorte de trombone.

Le Paradis. — N° 50. — L'entrée du Paradis : c'est une porte monumentale, une sorte de dais élégant aux meneaux flamboyants : réduction de ces admirables « baldaquins » dont le XVe siècle nous a laissé un si bel exemple à Ste-Cécile d'Albi.

N° 51. — Sous cette porte, un pape en grand costume, couronné d'une tiare énorme, est accueilli par deux anges.

N° 52. — Un ange aux ailes démesurées, volant en l'air, apporte dans ses deux mains des objets peu distincts (couronnes ou branches de feuillage ?)

N° 53. — Quatre chevaliers, complètement adoubés, se tiennent debout côte à côte. Leur costume est fort intéressant. Le premier (à gauche) est coiffé d'un casque conique arrondi, à mentonnière ; son bouclier, rond et pointu par le bas, est timbré d'une croix ; — le second porte un écu carré concave marqué d'une croix pattée ; — le bouclier du troisième, également orné d'une croix, est carré plat ; — enfin le

dernier, coiffé d'un simple chapel de fer, montre sur son écu, non une étoile (comme le dit M. Müller, qui émet l'hypothèse que ce pourrait être celle des mages ?), mais une double croix disposée à peu près comme celle du drapeau d'Angleterre. — M. Müller voit dans les trois premiers de ces chevaliers les représentants des trois Ordres monastiques du Temple, de St-Jean de Jérusalem et Teutonique.

N° 54. — M. Müller signale ici cinq personnages, mais nous n'en voyons que quatre : le premier à droite est un empereur, car il a sur la tête une haute couronne fermée : il tient à la main un objet prismatique (vase, reliquaire ?) dont nous ne comprenons point la nature. Il porte une barbe chenue, comme d'ailleurs le personnage suivant, qu'à sa couronne ouverte on reconnaît pour un roi ; celui-ci tient dans sa main le globe terrestre surmonté de la croix (il semble bizarre que ce ne soit pas plutôt l'attribut de l'empereur). — Les deux derniers personnages, vêtus du même costume, sont imberbes, coiffés de bonnets plats et couverts de tuniques à manches bouffantes ; le premier porte sur l'épaule une épée très courte dont la garde forme une croix. M. Müller pense que ce sont des dignitaires bienfaiteurs de la cathédrale, ou des feudataires du chapitre ; — ce peuvent être tout simplement des hérauts formant la suite de l'empereur et du roi.

N° 55. — Deux anges, debout à l'extrémité droite, poussent devant eux, pour les faire entrer au ciel, cinq personnages : d'abord, le plus près des anges et se retournant vers eux, un évêque mitré ; puis un cardinal coiffé du chapeau plat à brides ; un archevêque, mitre en tête ; puis encore, se tournant vers le précédent, un second cardinal vêtu et coiffé comme le premier, les épaules couvertes d'une pèlerine ; — enfin, un moine encapuchonné.

N° 56. — Longue suite de quinze personnages, caractérisant, comme les précédents, les élus ; nous les examinerons en commençant par la gauche :

Plusieurs hommes imberbes, vêtus de tuniques, lèvent la tête vers la Porte du ciel, les deux derniers tiennent sur l'épaule une arme recourbée ; l'un d'eux, coiffé d'un casque bizarre, se couvre d'un écu historié.

Une mère, debout, coiffée d'un voile, presse contre elle ses deux petits enfants qui lui serrent les mains avec confiance.

Derrière cette scène, un prêtre tient un calice ; un homme à longue barbe, chauve, porte de la main gauche les armoiries de Berne avec l'ours. A sa gauche est le bailli (Schultheiss) de Berne, que l'on reconnaît à sa chaîne d'or : cette figure admirable, aux cheveux frisés couronnant un visage glabre, au large front, au nez puissant légèrement busqué, au menton volontaire, à la bouche fine ombragée d'une légère moustache, est évidemment le portrait d'un des baillis de Berne lors de la construction du portail : on pourrait sans doute, avec quelques recherches, découvrir son identité.

Puis viennent plusieurs personnages imberbes, vêtus de tuniques ou de robes courtes, tenant divers objets indistincts ; et enfin, fermant la marche, trois femmes.

Tous ces personnages sont debout.

N° 57. — Au-dessus d'un nuage parsemé d'étoiles, voici les Prophètes et Patriarches de l'Ancienne Loi, trônant dans le ciel. On ne voit que leur buste. Ce sont, en commençant par le bas :

D'abord un homme barbu, à l'air farouche, coiffé d'un bonnet juif : on n'aperçoit que sa tête, aussi ne peut-on l'identifier : est-ce Samson, Gédéon, Josué ? — Moïse,

barbu, coiffé de la mitre à deux cornes des grands-prêtres, et tenant les Tables de la Loi ; une femme voilée (Judith ?) ; — un vieillard à longue barbe ondulée (Mathusalem ? Abraham ?)

Puis des saints du Nouveau Testament, tous imberbes : l'un tient une petite croix ; deux autres, des objets indistincts. — En tout onze figures, dont quatre ou cinq femmes.

L'Enfer. — Tous les personnages de l'enfer sont nus, sauf les exceptions que nous signalerons au passage.

N° 58. — A une potence sont pendus par la langue, au moyen de chaînes, trois damnés ; leurs pieds sont léchés par les flammes ; ils se tordent de douleur. Ce châtiment semble être celui des réprouvés qui ont péché par la parole.

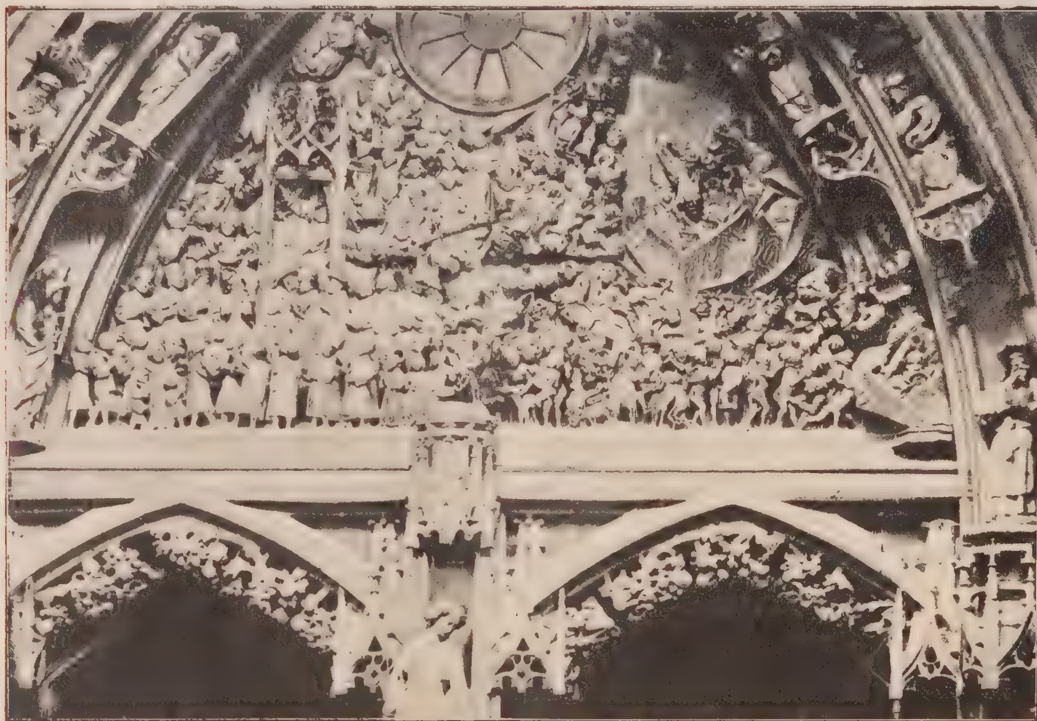


Fig. 4. Tympan de la porte de Saint-Vincent de Berne.

N° 59. — Un chaos de damnés se débattant contre des démons à corps humains monstrueux et à têtes d'animaux informes rappelant vaguement les têtes de lions de l'art khmer. — Dans un coin, trois damnés sont plongés jusqu'au cou dans une masse dont on ne peut reconnaître la nature, mais qui paraît être un bloc de glace, hypothèse assurément bizarre, explicable toutefois à Berne, où les artistes, en sculptant le portail, voyaient sans cesse à l'horizon les glaciers des Alpes : il semble, à en juger par leurs coiffures, que ce soit un empereur, un évêque et peut-être un cardinal.

N° 60 — Une cohue de damnés entraînés vers l'enfer par des démons monstrueux qui les tirent à l'aide d'une chaîne; plusieurs sont jetés à terre et rampent sur les genoux. Un groupe de trois femmes

nues, tourmentées par les diables, personnifient peut-être la luxure ; plus loin, un démon assis semble tenailler tranquillement la chair d'un réprouvé. Toute la scène est environnée de flammes. Parmi les damnés, on voit des représentants de divers corps de métiers : charron portant une roue, tailleur de pierre tenant une hachette, mendiant perclus appuyé sur une béquille, etc.

N° 61. — Une sorte de rocher entr'ouvert, rempli et environné de flammes : c'est l'enfer. Un pape, à la tiare énorme, y est précipité, tête première, par de hideux démons [1] ; un empereur, un cardinal, l'ont précédé dans le gouffre [2]. Certaines parties du rocher sont contournées en forme de têtes grimaçantes.

N° 62. — Un autre tas de rochers, au milieu desquels paraît, entourée de flammes, l'énorme tête barbue d'un damné : les dimensions de cette tête, la place à part que semble occuper le réprouvé auquel elle appartient, laissent supposer qu'il s'agit d'un réprouvé de marque, peut-être Judas ou Caïn.

1. Quelque singulière que soit cette représentation sur une porte d'église d'un pape jeté en enfer, elle n'est pas sans exemple : dès le XIIIe siècle nous trouvons ce sujet à la porte des libraires de la cathédrale de Rouen. On doit y voir généralement moins l'expression de l'esprit satirique de nos pères, que la traduction de cette idée que, même dans les plus hautes situations, l'homme est toujours sujet au péché et à la damnation. — Cependant sur le bas-relief de Berne, sculpté quelques années à peine après le concile de Constance (1414-1418), on peut, en raison du rapprochement de temps et de lieu, se demander si exceptionnellement l'artiste n'a pas voulu faire une personnalité, et désigner sous la figure de ce pape damné, soit Jean XXIII, dégradé et emprisonné par le Concile, soit plutôt Benoît XIII que l'Allemagne n'avait jamais reconnu et qui, déposé aussi, bravait encore du fond de l'Espagne les décisions du monde chrétien.

2. Les figures d'un pape, d'un empereur et d'un évêque placées en enfer, sont, dans ce Jugement dernier, de tradition dans l'art au moyen âge. L'idée exprimée par ce moyen est qu'aucun rang si élevé qu'il soit, dans la hiérarchie de l'Église, comme dans celle de l'État, ne met à l'abri de la Justice de Dieu. Dans les Jugements derniers de Fra Angelico, ces figures du pape et des évêques, paraissent également, et l'artiste dominicain y joint des religieux dominicains, dans une intention facile à saisir.

Sur ces rochers, remplissant une des niches de la voussure, est assis un horrible diable qui souffle dans une corne tout en battant du tambour ; il est coiffé d'un casque ridicule surmonté d'un gigantesque plumet.

Partie purement décorative.

A. — Lourde guirlande de feuilles, du type de la feuille de chardon, suivant la curieuse courbe en dos d'âne des deux baies : cette guirlande s'harmonise admirablement avec les autres ornements du portail.

B. — Socles des statues des ébrasements : ce sont non des chapiteaux couronnant les colonnettes de support, mais simplement des épanouissements très ornés de ces colonnettes.

C. — Niches vides.

D. — Dais excessivement riches et fouillés, dont les arcatures à contre-courbes sont garnies de meneaux formant dentelle ; bien qu'ornés de pinacles aux angles, ils sont plats au sommet.

E. — Socles d'une forme très bizarre, offrant le profil d'une carène de nef, à la surface ornée d'arabesques, et se prolongeant en nervures ajourées (beaucoup sont brisées) pour former dais au-dessus de la statuette inférieure.

F. — Au sommet de la voussure, le sculpteur, au lieu d'accoler simplement les deux dais, en a combiné les éléments en un gracieux ensemble.

G. — Arcades légères à contre-courbes formant dais.

H. — Petite fenêtre ronde, sans ornement, faisant tache au milieu du tympan. Elle paraît avoir existé très anciennement, mais il est certain qu'à l'origine, l'architecte du XVe siècle, si prodigue d'ornements aux autres parties du portail, a dû garnir cette rosace de meneaux flamboyants capables d'en dissimuler l'effet désastreux.

Aujourd'hui, c'est un œil-de-bœuf qui serait mieux à sa place dans une caserne ou dans une usine.

I. — Bases des statues des apôtres ; elles sont formées alternativement par l'épanouissement, orné de nervures, des colonnettes, et par une sorte de chapiteau en forme de bourrelet rond très ouvragé.

J. — Nervures unies de l'archivolte d'entrée du porche.

K. — Inscription donnant la date de la construction de l'église (voir cette inscription en tête de l'article).

Porche.

LA voûte de ce porche, ornée de nervures saillantes supportant des clefs de voûte aux croisements, retombant sur des amortissements historiés, est fort remarquable. Depuis 1574 elle est peinte en bleu et parsemée d'étoiles dorées. Les douze croisements des nervures sont ornés de la colombe du Saint-Esprit, des quatre animaux et des sept planètes, devant chacune desquelles un ange porte avec respect un ou deux des instruments de la Passion. — Les neuf amortissements sont consacrés aux neuf chœurs des anges, qui s'y trouvent représentés avec les inscriptions suivantes :

Les Séraphins, sous la forme d'enfants couronnés tenant des cierges. On lit : *die seraphim brennen in der liebe Godtes*, c'est-à-dire « les séraphins sont consumés de l'amour de Dieu. »

Les Puissances sont des anges recouverts d'une armure. L'inscription est illisible.

Les Dominations : anges en vêtements sacerdotaux. On lit : *dominationes hant gwalt in himmel zu regieren* (les dominations ont pouvoir de gouverner dans le ciel.).

Les Vertus sont des anges tenant des livres. On lit : *virtutes durch uns thut gott sein*, phrase au sens obscur qui doit signifier : « C'est par nous (anges nommés vertus) que Dieu fait exister les vertus (humaines) » : sorte de jeu de mots sur la double signification du mot « vertu » (1)

Les Archanges tiennent des sceptres. Inscription : *erzengel verkunden die grossen thaten godtes* (les archanges publient les grandes œuvres de Dieu).

Les Trônes sont des anges sans emblème spécial. On lit : *tronii in uns hat godt seinen sitz* (les Trônes : en nous Dieu fait sa demeure).

Les Chérubins, également sans attribut. On lit les mots : *cherubim sind vollkommen in der weisheit*, c'est-à-dire : les Chérubins possèdent la plénitude de la sagesse.

Les Principautés : anges portant des croix. L'inscription est effacée.

Les Anges ont des styles et des sceaux cruciformes *(signacula Dei). Engel sind boten godtes*, dit l'inscription : les anges sont les messagers de Dieu.

De chaque côté de la porte, sur le retour du mur du porche, on distingue les restes d'anciennes fresques : celle de gauche, la plus remarquable, est divisée en deux parties : en bas est représentée l'Annonciation ; au-dessus une troupe d'anges.

G. SANONER.
Paris.

1. La phrase allemande peut aussi être complétée par le mot : *Wille*. C'est par nous que Dieu accomplit sa volonté.



Mélanges.

Roc-Amadour (1)



LE pèlerinage de Roc-Amadour a joui d'une grande et bien ancienne célébrité, non seulement en France, mais dans tous les pays catholiques. Dès le XIIe siècle, mais surtout au siècle suivant, ce sanctuaire attirait des fidèles de toutes les régions et de toutes les classes de la société. L'origine de ce pèlerinage semble, comme toutes les origines, assez obscure. On a voulu la faire remonter aux premiers siècles de l'ère chrétienne, par une légende qui a obtenu beaucoup de crédit. Ce qui semble certain, c'est qu'en 1166, on découvrit au seuil d'une chapelle un corps, dans lequel le peuple crut voir les restes d'un saint et que la rumeur publique désignait comme étant celui de saint Amadour. Des prodiges et des grâces obtenues par l'intercession de la Vierge Marie auprès des reliques du saint canonisé par la voix du peuple, vinrent confirmer bientôt les élans de la dévotion nouvelle. Dès la fin du XIIe siècle, les miracles se multiplièrent et avec eux la célébrité du sanctuaire qui, élevé dans une contrée singulièrement pittoresque, sur les flancs d'un rocher abrupt, semblait de nature à frapper l'imagination. Aussi à la fin de ce siècle, la réputation de Roc-Amadour non seulement était populaire dans tout le Quercy, mais elle avait gagné les frontières de France et de là s'était étendue aux pays voisins.

Avant cette époque, cependant, le village avait une certaine importance. Il avait commencé à prendre de l'extension lorsque vers la fin du Xe siècle, en 968, il avait été donné aux moines de Tulle qui y bâtirent un couvent autour duquel vinrent bientôt se grouper les habitations d'un peuple religieux et paisible, heureux de vivre près d'un sanctuaire vénéré et d'établir ses demeures dans les anfractuosités d'un rocher presque inaccessible.

1. Ernest Rupin. *Roc-Amadour*. Étude historique et archéologique. Préface par M. le comte Robert de Lasteyrie, membre de l'Institut, 120 gravures dans le texte, 12 planches et 1 chromolithographie hors texte. Paris, G. Baranger, 5, rue des Saints-Pères, 1904. Prix : 20 fr.

Malgré les fortunes diverses et des époques singulièrement agitées, les pèlerinages à Roc-Amadour n'ont cessé de conserver leur popularité jusqu'à nos jours. A ces pèlerins de la Foi sont venus se joindre ceux du plaisir et de la curiosité, je veux parler des touristes dont, d'année en année, on voit maintenant croître le nombre.

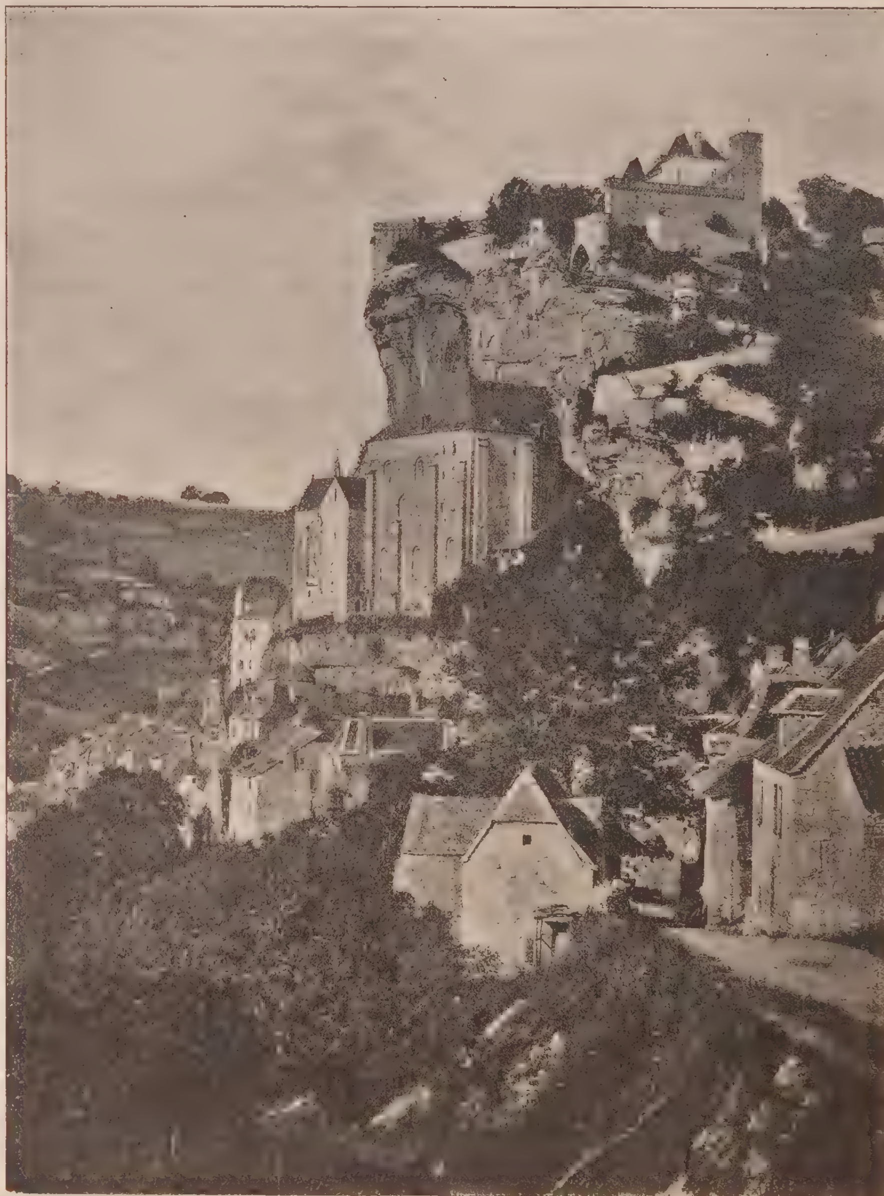
Indépendamment des masses populaires qui, au cours des siècles, sont venues à Roc-Amadour, conduites par les inspirations de la foi, de nombreux personnages historiques ont tenu à visiter ce sanctuaire privilégié, protégé par de redoutables défenses et qui cependant a connu toutes les misères et les horreurs de la guerre. Ce rocher a ses légendes, nous l'avons dit, et ses contes locaux ; il n'est pas étonnant qu'il ait trouvé un historien.

Nous devons nous applaudir qu'il se soit trouvé précisément dans un écrivain capable de s'éprendre des beautés de son sujet comme artiste, de l'étudier en érudit et de nous donner le livre que je me fais l'agréable devoir de signaler aux lecteurs de notre *Revue*.

M. Ernest Rupin, les lecteurs de notre *Revue* le savent, est non seulement un archéologue très au courant des antiquités de son pays, mais c'est surtout un artiste. Il devait donc être tout naturellement sollicité par une ancienne cité historique, bâtie dans un coin merveilleusement pittoresque du Quercy, et illuminée pour ainsi dire de l'auréole de son renom de sainteté et des miracles accomplis par l'intercession de la Vierge de Roc-Amadour. Cependant, j'ai hâte de dire que ce n'est pas en pèlerin, ni en artiste que l'auteur a compris son sujet, c'est avant tout en historien consciencieux et fidèle. Loin de chercher à en esquiver les difficultés et les côtés épineux, il les a abordés de front. L'un des côtés les plus délicats pour un écrivain catholique était la question des origines du pèlerinage séculaire et de la réalité du personnage qui a donné un nom si sonore à cette curieuse ville de Roc-Amadour.

M. Rupin consacre les premiers chapitres et non moins de 80 pages à l'étude de cette ques-

tion, et après avoir interrogé les documents les plus anciens et scruté toutes les sources, il n'a pu rien retrouver de ce saint Amadour, identifié avec le Zachée de l'Évangile, qu'une pieuse légende racontait être venu mourir sur ce rocher du Quercy, après avoir épousé sainte Véronique,



Vue de Roc-Amadour (côté Nord-Est).

ou, selon d'autres, après avoir donné le jour à cette sainte si charitable à Jésus lors de sa marche au Calvaire.

Obligé par sa conscience d'historien à reléguer dans le domaine de la pure légende des faits sur lesquels se sont basées des autorités respectables et même les mandements de quelques évêques, M. Rupin, avant de les consigner dans son livre,

a voulu les soumettre à plusieurs savants de l'Ordre bénédictin. Il a reçu de l'un d'eux, ancien professeur d'histoire ecclésiastique des Pères de Solesmes, réfugié aujourd'hui en Angleterre, la réponse que je tiens à transcrire.

« J'ai lu avec grand intérêt le manuscrit de



Vue intérieure, avant les restaurations, du palais des évêques de Tulle.

M. Ernest Rupin sur les *Origines de Roc-Amadour*. Il demeure très difficile de ne pas partager son avis. Sa démonstration est abondante, peut-être un peu touffue, mais l'exposé reste clair et les preuves s'enchaînent naturellement. Il faut louer surtout le ton de la polémique de M. Rupin. Trop souvent les adversaires de l'école traditionnelle ont triomphé malignement, durement, du

peu de solidité de l'argumentation des tenants de cette dernière.

» Mgr Enard [évêque de Cahors] et M. Bourrières ne pourront se plaindre à leur contradicteur de son manque de courtoisie. M. Rupin discute les traditions de Roc-Amadour en historien



Escalier conduisant aux chapelles.

et non en dénicheur de saints. L'autorité ecclésiastique ne pourra que souscrire aux conclusions. Je ne vois pas comment on pourrait y répondre. »

Dans la charmante préface que le comte Robert de Lasteyrie a écrite pour ce livre, il dit de son côté :

« C'est une œuvre de bonne foi, on s'en aperce-

vra dès les premières pages; à quelque école historique que l'on appartienne, on ne pourra méconnaître le soin scrupuleux que l'auteur a mis à n'avancer que des faits solidement établis, et on devra lui savoir gré des précautions qu'il a prises pour se faire pardonner des pages où, en historien sincère, il a dû montrer l'inanité de pieuses légendes, auxquelles on sera surpris, après avoir lu sa réfutation, que tant d'hommes éclairés et sincères aient pu ajouter foi. »



Entrée de la porte du Fort à Roc-Amadour (état actuel).

On ne saurait mieux dire. M. Rupin, non seulement use de son droit, mais il accomplit un devoir, en appliquant à l'étude des poétiques légendes qui ont cours depuis le XIIe siècle, les régles sévères de la critique historique qui, dans ces derniers temps, a fait de grands progrès. C'est là, il faut en convenir, un rude critérium, sous lequel on voit s'évanouir bien de pieuses illusions et de poétiques souvenirs.

Nous ne devons pas oublier que la connaissance de l'histoire et l'étude des documents certains, ne peuvent être le monopole exclusif de savants catholiques : on doit à ceux-ci beaucoup de gratitude lorsqu'ils sont les premiers à s'éta-

blir dans un domaine dont ne manquera pas de s'emparer une controverse hostile. L'Église et la foi catholiques n'ont besoin que de lumière et de vérité. C'était aussi l'opinion du grand pape Léon XIII lorsqu'il ouvrit largement l'accès des archives du Vatican à tous les studieux, quelle que fût leur confession. La poésie des légendes populaires a pu inspirer les artistes et alimenter la dévotion des masses, mais si on continuait à les admettre comme témoignages de l'histoire,



Rue de la Couronnerie à Roc-Amadour.

elle deviendrait une arme dangereuse entre les mains de nos adversaires. Encore une fois, la religion et la véritable piété, n'ont rien à redouter de la lumière.

Dans les chapitres suivants, l'auteur continue à se tenir sur le terrain de l'histoire. Il s'est trop familiarisé avec les sources, il a réuni trop d'informations de tout genre pour ne pas prendre plaisir à les coordonner, à les utiliser et à les mettre en valeur. Cette petite agglomération d'églises, d'habitations et de défenses, perchées sur un roc,offre une histoire pleine de péripéties, où les misères de la guerre et parfois le dénuement le plus complet succèdent aux fêtes de l'Église et aux magnificences des pèlerinages tellement nombreux que les fidèles ne pouvaient trouver place dans le sanctuaire principal que successivement, par petits groupes et conformément à des dispositions particulières.

M. Rupin a étudié son sujet sous les différents points de vue auxquels celui-ci s'offre à lui : Origines, histoire aux différents siècles du moyen âge jusqu'à nos jours, et notamment à l'époque si désastreuse pour les sanctuaires de Roc-Amadour, des guerres de religion, pèlerinages, archéologie militaire, civile et religieuse. Cette variété d'aspects est précisément ce qui rend la lecture à la fois intéressante et instructive. L'un des chapitres qui m'ont paru le plus attachant est celui consacré à l'étude des pèlerinages. L'auteur nous initie à leur origine, à l'organisation, aux développements et aux différentes conditions dans lesquelles s'effectuent ces pieux voyages. Le premier pèlerin de marque que nous voyons à Roc-Amadour est Henri II, roi d'Angleterre. Après avoir fait la conquête du Quercy en 1166, il voulut s'agenouiller auprès des reliques de l'anachorète que l'on venait de découvrir, et quatre ans plus tard, il renouvela cet acte de piété, en 1170, cette fois suivi d'une armée prête à combattre. La même année, c'est le comte de Flandre, Philippe d'Alsace qui vient, avec une nombreuse et brillante suite de chevaliers, faire ses dévotions et rendre hommage à la Vierge dans son sanctuaire de Roc-Amadour. D'autres hauts personnages, dignitaires de l'Église ou nobles laïcs viennent gravir la montagne sainte. C'est Arnauld Amalaric, abbé de Cîteaux, légat du pape; c'est le comte Simon de Montfort qui vient le rejoindre. Puis c'est saint Dominique, c'est Englebert, archevêque de Cologne, prince électeur de l'Empire, c'est enfin Louis IX, le saint roi de France, accompagné de ses trois frères et de la reine Blanche, sa mère, qui viennent à Roc-Amadour, en 1245. humblement prier dans l'église consacrée à la Vierge Marie, et lui rendre grâces pour la guérison d'une maladie qui avait menacé les jours de la reine-mère. Il va de soi que ces pèlerins princiers ne terminaient pas leurs dévotions sans laisser au sanc-

tuaire des dons d'une grande richesse et qui ont formé un trésor souvent renouvelé.

Les richesses que possédait l'oratoire de la Vierge furent enlevées en 1183, par Henri au Court Mantel, et en 1235, par l'abbé Élie de Ventadour. A l'époque des guerres de religion, les protestants firent main basse sur les trésors de l'église et la tourmente révolutionnaire s'empara à son tour de tout ce qu'il y avait de précieux, de tout ce qui pouvait avoir une valeur matérielle quelconque. M. Rupin ajoute cette réflexion : « quelques reliquaires avaient cependant échappé à ces déplorables événements ; ils formeraient encore un ensemble important si on n'en avait pas aliéné un grand nombre. Nous protesterons toujours contre ce genre de trafic. Il nous semble que lorsque des objets de cette valeur sont donnés à une église, c'est pour qu'ils y restent ; en les vendant, on ne respecte plus les intentions des donateurs et on n'encourage pas les donations futures » ([1]). Je me fais un véritable plaisir d'enregistrer cette protestation qui est en quelque sorte l'écho d'un article paru, il y a nombre d'années, dans cette Revue ([2]).

De nombreux pèlerins arrivaient à Roc-Amadour, non en accomplissement d'un vœu, mais en vertu d'une condamnation, qui très souvent n'émanait pas d'un tribunal ecclésiastique, mais bien de la justice civile. Les délits entraînant l'obligation d'un pèlerinage à Roc-Amadour sont soigneusement spécifiés, notamment dans les coutumes de Flandre et de la principauté de Liége, car les pèlerinages à ce sanctuaire étaient particulièrement populaires dans les Pays-Bas. L'auteur entre à cet égard dans des détails fort intéressants et qui témoignent d'une grande érudition. Il est évident que dans ces condamnations se manifeste le principe d'améliorer le coupable par la nature de la punition qui lui est infligée.

La plume de l'auteur, dans son étude si achevée sur Roc-Amadour, est bien celle de l'historien. Son style, simple, clair, sans sécheresse, décrit avec beaucoup de netteté les faits qu'il raconte et les monuments qu'il veut nous faire connaître, s'appuyant parfois de nombreuses citations de pièces d'archives, de notes empruntées aux auteurs anciens et enfin de pièces justificatives. Artiste, il ne se laisse pas aller aux tirades éloquentes en présence des beautés des sites ou du prestige des monuments restés debout et qui



Rue de la Mercerie à Roc-Amadour.

nous parlent du passé. Il demeure sobre tout en étant persuasif et attachant tout en restant vrai. Il abandonne aux nombreuses illustrations qui ornent son livre, le soin de suppléer à des descriptions, qui souvent n'apprennent rien au lecteur — chacun les interprétant à sa manière. Les vues photographiques et les gravures dans le texte sont d'une grande fidélité et ajoutent beaucoup au charme que le lecteur éprouve en étudiant cet intéressant volume. Les quelques

1. Pp. 302 et 303.

2. *De la Vente des Objets d'Art appartenant aux églises*, t. VI, année 1886, pp. 489 495.

clichés que l'on a bien voulu nous confier permettront d'ailleurs aux lecteurs de la Revue, d'apprécier la valeur des illustrations ; je serais heureux si ces lignes rapides leur donnaient le pressentiment de la valeur du texte.

Jules HELBIG.

Les vases sacrés du Trésor Giancarlo Rossi.



E lecteur se rappellera sans doute qu'en 1893, la *Revue* a donné plusieurs articles sur un ouvrage paru sous le titre de : *Tavole XXV reproducenti il sacro tesoro Rossi. 2ª edizione. Roma, 1890.*

Nous connaissions ce trésor, non *de visu* mais par cette publication, et comme il avait été examiné par les savants les plus autorisés de Rome sans en excepter le commandeur J.-B. de Rossi, le prof. Gori, le P. Louis Bruzza, barnabite et beaucoup d'autres savants — qu'il avait fait l'objet d'une série d'articles dans la savante revue allemande bien connue sous le nom de *Römische Quartalschrift*, et avait même été exposé à Rome, sans qu'aucun doute se fût élevé sur son authenticité, — nous crûmes, de même que notre savant et regretté collaborateur Mgr Barbier de Montault qui en parla également dans notre *Revue* (1), que la valeur archéologique du trésor Giancarlo Rossi était absolument établie. Il n'en était pourtant pas ainsi. En 1895, le R. P. Grisar, que nos lecteurs connaissent par l'étude que ce savant a publiée sur Sainte-Marie in Cosmedin à Rome, dans la *Revue de l'Art chrétien*, fit paraître une brochure intitulée : *Un prétendu trésor sacré des premiers siècles*, où, niant d'une façon absolue l'authenticité des pièces de ce trésor, il le regardait comme l'œuvre d'un faussaire moderne.

Une violente polémique, qui bientôt prit un caractère personnel, s'engagea à la suite de la publication de cette brochure. Le P. Grisar crut, avec raison, qu'il n'était pas de sa dignité de répondre aux attaques personnelles dont il était l'objet à son tour, et insensiblement tout est rentré dans le silence.

1. Année 1893, pp. 156 et ss.

Mais voici qu'un savant italien adresse à la *Römische Quartalschrift* une lettre dans laquelle il prend la défense du trésor ; il le fait par la citation de textes à peu près contemporains de l'époque à laquelle on a généralement voulu faire remonter le trésor en question.

Nous tenons à communiquer à nos lecteurs la traduction de cette lettre, non pour rouvrir une polémique dont l'intérêt semble épuisé, mais parce qu'elle contient des citations curieuses donnant des informations inattendues sur d'anciennes liturgies, qui sont de nature à justifier la forme de l'une des pièces les plus vivement attaquées dans l'opuscule du P. Grisar.

Encore une remarque sur le trésor Rossi.

Depuis la très forte critique publiée en 1895 par le savant P. Grisar, sur le célèbre trésor du chev. Giancarlo Rossi, personne n'a plus osé vanter, ni même apprécier l'antiquité et la valeur des ustensiles sacrés composant cette collection. Le R. P. Grisar en avait démontré la fausseté, et généralement on s'est incliné devant cette démonstration. Malgré cet assentiment presque général, je crois devoir émettre encore des doutes sur le bien fondé de l'opinion du P. Grisar, étant convaincu que parmi les pièces falsifiées du trésor, il en existe d'autres d'une authenticité incontestable. Moi, qui, depuis 1893 ai démontré, dans plusieurs articles publiés dans la *Scuola cattolica*, que le trésor, loin d'être un travail du Ier siècle, comme on le prétendait alors, était l'œuvre du VIIIe ou du commencement du IXe siècle, je n'ai pas voulu écrire un mot contre les conclusions du P. Grisar, parce que la polémique avait pris un caractère âpre et personnel,et que en réalité j'ai alors commencé moi-même à croire que plusieurs des pièces étaient fausses. Mais aujourd'hui tout étant rentré dans le calme, je m'enhardis à soumettre aux archéologues une observation simple et modeste, mais qui, selon moi, ne manque pas d'importance : je le fais dans l'espoir que la question étant mieux étudiée, on pourra établir la vérité avec une entière certitude.

A la page 35 de l'édition italienne du travail du P. Grisar *Di un preteso tesoro cristiano, etc.* Roma, Spithöver, 1895, on lit : Où surtout, a-t-on trouvé un vase en argent pour le vin eucharis-

tique (planche 24), vase auquel l'audacieux inventeur a donné la forme d'un agneau élevé sur un plat en argent, entouré de douze gobelets ? Où peut-on lire que le vin eucharistique a été conservé et distribué de cette manière, et particulièrement à l'époque dans laquelle l'artiste, grâce aux formes barbares adoptées par lui, s'est confiné? Nous connaissons la colombe eucharistique en argent, remontant aux temps les plus anciens, dans laquelle on conservait seulement le pain consacré, et qui était suspendue dans les églises. Nous savons aussi que chez les Longobards, les gobelets d'usages profanes prenaient souvent la forme d'animaux... *Mais voilà tout*, et cela ne peut servir à démontrer l'usage d'un agneau eucharistique. Ou voudrait-on admettre comme preuve, la figure de femme qui dans notre planche II Nº 1 porte sur un plat ce même agneau que nous reproduisons ?... les douze gobelets qui entourent l'agneau ne sont pas détachés, comme on pourrait le croire, mais ils sont fixés sur le plat, circonstance bien étrange, et qui a obligé les amis du trésor, forcés cependant de trouver une explication, à émettre la conjecture, qu'ils étaient destinés seulement à recevoir d'autres récipients du vin consacré... La description de l'agneau dit assez aux connaisseurs que cela ne peut être œuvre d'antiquité chrétienne, ni création de l'art primitif du moyen âge mais bien comme tout le trésor, un produit du XIXe siècle; non un monument de l'antique Liturgie, mais celui de l'art raffiné d'un faussaire tout contemporain.

A ces affirmations si explicites et si tranchantes du P. Grisar, j'ose opposer :

a) Aux VIIIe et IXe siècles, dans les liturgies solennelles, en usage comme vase eucharistique, pour les espèces du pain, il existait non seulement la colombe, mais précisément aussi l'agneau;

b) que les douze récipients, fixés au plateau et entourant l'agneau ne sont pas des gobelets, mais des lampadaires, ou des récipients pour l'huile ou les baumes à brûler ;

c) que le tort des amis du trésor consiste seulement dans l'explication erronée qu'ils ont donnée de l'agneau, croyant que c'était un vase destiné aux espèces du vin et non à celles du pain, et donnant pour des gobelets, ce qui n'était que des godets de lampes ;

d) que donc la prétendue falsification de l'agneau, devient pour le moins douteuse.

Et la preuve ?

La voici : Un an après la publication du P. Grisar, l'éminent P. Fidèle Savio imprimait un travail sur la légende des *SS. Faustin et Giovito (Analecta Bolland.*, t. XV), précédé d'un examen critique de la légende suivi du texte amendé de celle-ci. Le P. Savio démontre que la légende remonte, en se montrant sévère, au milieu du IXe siècle, d'autres diraient à la fin du VIIIe. Eh bien, dans cette légende, je lis le passage suivant :

« Et ecce angelus Domini apparuit, praesente populo, et quatuor pueri in albis, habentes in manibus suis *altare aureum gemmis ornatum, in quo erat agnus*.... Angelus dixit : *Mitte manum tuam ad agnum et trade populo*, in vero (Jovita) suscipe ex altari sanguinem Domini et trade populo... Beatus Faustinus *misit manum suam ad agnum et coepit tradere populo* » (p. 101 de l'Extrait des *Analecta*).

Ce passage peut encore laisser quelque doute. Mais en voici un autre, où nous voyons clairement indiqué l'agneau, réserve du pain eucharistique, entouré de douze lampes (les douze prét endus gobelets) et la croix sur la tête, cette croix, dans laquelle le P. Grisar (p. 37) a reconnu une autre marque de falsification.

« Cum cogitaret beatus Faustinus unde eos communicaret, et ecce ipse angelus cum quattuor pueris habentibus in manibus suis altare aureum gemmis ornatum, et *super altare agnum nive candidiorem* (probablement en argent comme celui du trésor) *et in circuitu eius lampades duodecim* (les douze gobelets prétendus) *crux super caput.* ... Tum Faustinus et Jovita tradentes ab altari ; corpus et sanguinem Domini, etc. » (p. 102 de l'Extrait des *Analecta*).

Ce passage me semble décisif : il sert à expliquer le précédent et à éclairer celui qui lui succède :

« Cumque surrexissent ab oratione apparuit ante eos angelus stans ante fontem nivea veste indutus, coruscantibus oculis, tenens in manibus suis canistrum gemmeum *et super canistrum agnus*

niveus erat ; cuius similitudo narrari non potest. Octava autem die hora quarta coeperunt *de agno tradere populo* et ecce subito apparuit angelus Domini tenens calicem gemmis ornatum et dedit eum Jovitae dicens : Accipe et trade populo credenti in Deum » (p. III de l'Extrait des *Analectes.*)

Dans ce passage nous avons l'*agneau* distinct du *calice :* le premier sert à la custode des espèces du pain, le calice à celles du vin. L'*Agnus* est toujours placé sur l'autel, comme on le voit pl. II, fig. 1, de l'opuscule du P. Grisar, ou bien porté par la main des Anges, ou des officiants, comme cela se voit pl. II, fig. 2. L'*Agnus* est entouré de 12 lampes faisant allusion aux douze apôtres, dont les bustes sont gravés au bord inférieur du plateau, sur lequel est posé l'*Agnus* du trésor Rossi, et celui-ci est orné de la croix sur la tête, pour mieux le caractériser. Il est inutile d'insister davantage.

Cette coïncidence si éloquente entre la description de la scène eucharistique des actes des SS. Faustin et Giovito et le vase eucharistique du trésor Rossi, ne peut être l'effet du hasard, pas plus qu'elle ne saurait être le produit d'une mystification. Le *faussaire audacieux*, comme l'appelle le P. Grisar qui, de sa pure imagination, aurait créé un vase eucharistique semblable devait être un brillant esprit, un génie supérieur en culture artistique, en science archéologique et en liturgie, supérieur au Père Grisar lui-même. Celui-ci ignorait complètement l'usage d'un *Agneau* eucharistique. Les Michetti, les Guarentini et d'autres plus obscurs encore, désignés comme les auteurs ou les inspirateurs de la colossale mystification, pouvaient-ils avoir cette science ? Absolument non. (P. Grisar, *Ancora del preteso tesoro cristiano.* Rome, Spithover, 1890, p. 13.)

En conclusion cependant, je suis d'avis que le P. Grisar a bien fait de mettre sur leurs gardes les savants, pour qu'ils ne se laissent pas tromper trop facilement par certaines pièces du trésor Rossi, d'une authenticité contestable, mais je crois à bon droit pouvoir m'opposer à son œuvre de démolition du dit trésor tout entier, dont je crois quelques pièces non seulement entièrement authentiques, mais même d'une inestimable valeur.

Sac. Prof. Rodolfo MAJOCCHI

Notes à propos d'une fresque que l'on croit représenter Jeanne d'Arc, dans l'église de St-Pétrone à Bologne.



IL y a quelques années, en délivrant du badigeonnage les fresques du XVe siècle qui décoraient les piliers de la monumentale église de St-Pétrone à Bologne, on vit paraître sur le premier pilier à gauche une intéressante image, dans laquelle on crut reconnaître un portrait de Jeanne d'Arc.



Bologne Église de St Pétrone Fresque du XVe siècle

Dans une fausse niche de style gothique, soutenue par des colonnettes torses, et supportant quelques tourelles, est peinte une jeune fille vue

de profil. Elle porte une robe grise à collerette rouge, elle tient dans la main gauche une banderole ornée d'une croix, et sa chevelure blonde et riche tombe sur les épaules. Une courroie passée sur l'épaule droite soutient deux besaces.

La tête n'étant pas nimbée, on supposa que cette fresque ne représentât point l'image d'une sainte. L'hypothèse, qu'il s'agit au contraire d'un portrait de Jeanne d'Arc, fut suggérée par le souvenir d'une vieille légende locale d'après laquelle les parents de cette héroïne appartenaient à une branche exilée en France de la noble famille bolonaise des Ghisilieri.

Le nom des Ghisilieri, dans l'histoire de Bologne, se rattache à toutes les luttes intestines, qui troublèrent cette ville au moyen âge. Ils sont surtout les ennemis de la famille Bentivoglio, qui eut au XV[e] siècle la seigneurie de la ville. Lorsque, dans l'année 1445, Annibale I Bentivoglio fut assassiné, un Ghisilieri (François) fut un des plus actifs meneurs de la conspiration qui amena ce meurtre. Bannis de Bologne, les Ghisilieri se dispersèrent, et se fixèrent en mainte ville italienne ; on trouve les traces de leur séjour à Rome, en Toscane, dans les Marches et en Piémont. De la branche piémontaise naquit Michel Ghisilieri, qui devint Pape sous le nom de Pie V; c'est la véritable illustration historique de la famille. Mais l'émigration d'une branche des Ghisilieri en France paraît être encore plus ancienne; elle remonte à la première usurpation des Bentivoglio (1401).

Une chronique manuscrite qui raconte la vie de deux cent vingt-sept personnages de la famille est aujourd'hui en possession (à Bologne) du comte Louis Rinaldi Ghisilieri (1). Elle nous apprend que, lorsque Jean I Bentivoglio, dans l'année 1401, se fit seigneur de Bologne, Ferrand Ghisilieri s'expatria avec sa femme Bartholomée Ludovisi, et qu'il eut en Lorraine une fille, celle qui devint ensuite l'illustre Jeanne d'Arc. Le chroniqueur appuie son dire sur deux épitaphes écrites en l'honneur de Jeanne. L'une, française, est attribuée à Claudine Brunaud ; l'autre est italienne et anonyme. Ce sont de bien pauvres compositions poétiques; elles mentionnent toutes les deux le noble sang des Ghisilieri qui coulait dans les veines de Jeanne, et elles donnent à son père le nom de Ferrand (1).

La chronique Ghisilieri est, à notre connaissance, le seul document qui affirme l'origine bolonaise de Jeanne d'Arc. Cette tradition fut accueillie par Guillaume Marsano, qui la soutint dans un article de la Gazette universelle des théâtres, de la littérature, de la musique et des modes de Vienne (2) ; et par Caroline Bonafede qui, publiant les vies de quelques femmes illustres bolonaises, mit Jeanne dans leur nombre (3). Parmi les défenseurs de cette thèse, nous trouvons aussi un nom moins obscur, celui de Jean-Baptiste Crollalanza, qui publia tout un livre sur la question (4), en s'efforçant par des arguments tout-à-fait spécieux de donner du crédit et de la valeur historique à la tradition. Mais les données sur lesquelles cette tradition repose, ne peuvent soutenir un sérieux examen.

En effet, les sources qui servent de base à la démonstration de Crollalanza sont trop éloignées du siècle de Jeanne d'Arc, pour offrir à elles seules une preuve suffisante. La chronique n'est pas antérieure au XVIII[e] siècle ; l'épitaphe française est l'œuvre d'un poète qui vécut au XVII[e] : l'épitaphe italienne, dont l'origine et l'auteur nous sont inconnus, est d'une authenticité bien douteuse, et il nous serait même permis de supposer qu'elle ait été forgée par l'auteur de la chronique.

Ce même auteur allègue un arbre généalogique des Ghisilieri ; mais cette preuve également est bien loin d'être concluante, puisque l'arbre cité ne coïncide pas, pour ce qui regarde Ferrand, avec les généalogies connues de la famille.

D'ailleurs les historiens et les chroniqueurs bolonais plus anciens gardent tous le silence le

1. *Vite di duecentoventisette uomini insigni della famiglia Ghisilieri famosi in santità, o in dottrina, o in armi cavate dalli più accreditati storici ;* ms. anonyme in-folio en 326 pp. Le manuscrit contient un arbre généalogique de la famille, et il est enrichi par plusieurs dessins et par des portraits ; parmi ces derniers celui de Jeanne d'Arc, qui n'offre d'ailleurs aucune ressemblance avec l'image, représentée dans la fresque.

1. Ces deux épitaphes sont transcrites par Crollalanza dans son livre sur Jeanne d'Arc, qui est cité ci-dessous.

2. 9 et 10 décembre 1835.

3. Carolina Bonafede. *Cenni biografici e ritratti d'insigni Donne bolognesi raccolti dagli storici più accreditati.* Bologna, tip. Sassi. 1845, pp. 183.

4. G. B. Crollalanza. *Origine e gesta di Giovanna Darco (sic)* 1[re] édition. Narni, tip. del Gattamelata, 1859. 2[me] édition, *ibidem,* 1862.

plus absolu sur l'origine bolonaise de Jeanne d'Arc. Il ne faut pas oublier à ce propos que Sabadino degli Arienti, écrivain qui vécut à la cour des Bentivoglio, dans son livre « *Gynevera de le clare donne* », dédia une de ses biographies de femmes illustres à Jeanne d'Arc, à « *Janna polcella gaya de Franza* ».

Sabadino, qui fut renseigné, sur la vie de Jeanne, par un chroniqueur bolonais revenant de la France — Fileno delle Tuate — raconte les origines de Jeanne suivant la version bien connue : « — *Questa Janna polcella gaya nacque in Franza nel paese de Barois, la quale da la etate de octo anni fino a li sedexe fu guardatrice de pecore et sempre se exercitò corere in quella parte, et in questa altra insieme cum altre fanciule guardatrice de pecore, et cum una grossa verga come asta, la quale sotto il brazo se poneva stringendola come li cavalieri d'arme le lanze ; et colpiva ne li piedi de li arbori et talvolta montava a cavalo de qualche cavalla de altri pastori correndo similmente, che chi la vedea cum piacere se ne maravigliava, per modo divenne fiera e gagliarda* (1). »

Pas un mot sur les parents de Jeanne, et sur leur origine étrangère. D'ailleurs ce n'est guère probable que Sabadino, ami et courtisan des Bentivoglio, eût compris entre ses «*clare donne*» une femme, qu'il crut issue de la famille Ghisilieri, ennemie constante de ses maîtres.

Le témoignage négatif de Sabadino est une preuve presque décisive contre la vraisemblance de la légende (2).

En résumant, il n'est pas trop malaisé de soupçonner qu'il s'agisse d'une audacieuse tentative d'enrichir l'histoire des gloires de la famille ; tentative appuyée sur le fait des longs exils, que la famille même eut à supporter. Le chroniqueur, intéressé peut-être, ou tout simplement adroit courtisan, accepta les preuves qui lui étaient offertes, preuves trop modernes et suspectes, et il bâtit, à leur aide, son romanesque récit.

Si la tradition de l'origine bolonaise de Jeanne d'Arc repose sur des bases si faibles, l'hypothèse que l'image de St-Pétrone soit le portrait de l'héroïne vient à perdre sa principale raison d'être. Mais, laissant de côté la tradition, nous allons examiner si l'image elle-même nous offre des éléments qui permettent de supposer que le peintre ait eu en effet l'intention de représenter Jeanne d'Arc.

Quelle est la pose de la soi-disante Jeanne ? Elle soutient avec la gauche la bannière, tandis qu'avec la droite elle esquisse un mouvement qui rappelle celui d'une personne en train de discuter. L'index et le troisième doigt réunis forment un arc avec le pouce; les autres doigts ne se voient point. Ce geste n'a pas encore le charme de celui que Masolino a donné à Ste Catherine dans sa dispute avec les philosophes païens ; mais, bien que moins clairement, il exprime la même idée: ce qui ne conviendrait point à Jeanne d'Arc.

Un fait aussi qu'on ne doit pas négliger, est que la fresque qui nous occupe se trouve précisément dans cette partie de l'église qui était déjà construite dans les premières années du XVe siècle. On sait en effet que dès 1401 les quatre premières chapelles de droite et de gauche, et la partie de la nef qu'elles renferment étaient achevées ; de sorte que dans la même année, on pouvait célébrer les divins offices dans la chapelle Bolognini (la quatrième à gauche) (1).

A la même époque cette partie de l'église était aussi décorée de peintures murales. Vasari, Malvasia, Cavalcaselle mentionnent celle que peignit un vieux maître de Bologne, Lippo di Dalmasio, dans l'année 1407, et qui représentait la Vierge avec l'enfant Jésus et une gloire d'anges. Cette fresque a été transportée sur toile, et même elle a beaucoup souffert dans ce passage.

Une autre fresque, l'image colossale de S. Christophe, restée heureusement à sa place primitive entre la troisième et la quatrième chapelle de gauche, a tous les traits distinctifs du style de Jacopo di Paolo, peintre bolonais qui travailla surtout dans les dernières années du XIVe siècle, et qu'on ne trouve plus mentionné après 1402.

On peut donc avec assez de raison supposer

1. *Gynevera de le clare donne di Joanne Sabadino de li Arienti, a cura di Corrado Ricci e A. Bacchi della Lega.* Bologna, 1888, pp. 100-103.

2. Marsano ne cite pas seulement le chroniqueur et les documents allégués par ce dernier ; il affirme aussi que deux historiens donnent à Jeanne le nom de Ghisilieri. Mais il ne nous dit pas qui sont ces historiens ; et son affirmation aussi dénuée de preuves, ne mérite pas de nous arrêter.

1. Ricci, *Guida di Bologna*, Bologna, 1900, p. 15. — Gatti, *La fabbrica di S. Petronio*. Bologna, 1889, p. 12.

que notre fresque, située si près des deux autres, est aussi une œuvre des premières années du XVe siècle (ce qui met Jeanne d'Arc hors de cause); et l'examen de son style ne peut que nous confirmer dans cette opinion.

La fresque est très endommagée, mais pas de telle sorte qu'elle ne puisse être étudiée, d'autant plus qu'elle n'a pas été gâtée par des retouches. La soi-disante Jeanne a une silhouette assez svelte et bien prise, mais sa physionomie est dure et suffisamment revêche. Les yeux sont petits et fixes, les lèvres et le menton trop proéminents et accentués ; les muscles sont saillants, le front est large et osseux. L'impression dure de ce visage sans charme est rehaussée par les ombres terreuses et sombres.

Les fresques bien connues, peintes par un maître qui n'a pas encore été déterminé avec certitude dans la chapelle Bolognini Amorini, offrent beaucoup de rapports avec notre image, soit pour le dessin soit pour la couleur. Le modelé des visages surtout présente des analogies si frappantes dans les deux œuvres, qu'il est permis de les attribuer à la même main. On ne pourrait du moins ne pas admettre qu'il s'agit de deux maîtres bien rapprochés pour le style et pour l'époque.

Or les documents nous attestent que les fresques de la chapelle Bolognini Amorini furent exécutées sur la commande que Barthélemy Bolognini exprima dans son testament en l'année 1408. Nous ne connaissons pas avec certitude, je le répète, le nom de leur auteur ; mais ce fut, selon toute apparence, ce même Jean de Modène qui, au cours de l'année 1420, travaillait aux fresques toujours existantes, bien que défigurées par des retouches maladroites, dans la chapelle de St-Abonde, la première du côté gauche de St-Pétrone [1].

On peut attribuer à cette même période, 1408-1420, la fresque qui nous occupe et qui est certainement, en tout cas, une œuvre antérieure à la mort de Jeanne d'Arc. Si même on admettait que l'image eût été peinte après 1431 (ce qui ne paraît pas vraisemblable) on se heurterait toujours à une difficulté assez considérable. Est-ce possible qu'on choisit afin de décorer une église les traits d'une femme morte sur le bûcher, par la sentence d'un tribunal ecclésiastique qui la déclarait hérétique ?

Une telle idée ne pouvait naître qu'après sa réhabilitation ; mais une date postérieure à l'année 1456 serait absolument incompatible avec le style de la fresque. Il faut donc conclure que celle-ci ne peut pas être le portrait de Jeanne d'Arc [2].

L'image perd ainsi tout son attrait légendaire et tout son intérêt historique : elle est très intéressante toutefois, parce que c'est, très probablement, une nouvelle œuvre que nous apprenons à connaître du maître de la chapelle Bolognini, c'est-à-dire du plus marquant des artistes de la première moitié du XVe siècle à Bologne.

Henri BRUNELLI.

1. Bianconi, *Guida di Bologna*. Bologna, 1835, p. 112. Ricci, *ouvr. déjà cité*; pp. 16-18.

2. Est-ce même l'image d'une femme ? J'ai suivi l'opinion généralement reçue, en disant qu'il s'agit d'un portrait de jeune fille ; mais, quoique j'incline à penser de même, je ne peux taire que le sexe de cette image paraît douteux. Les longs cheveux blonds qui l'ornent peuvent aussi bien convenir à l'image d'un adolescent. Dans l'œuvre célèbre de Carpaccio et dans bien d'autres tableaux, qui représentent S. Georges terrassant le dragon, le saint a une figure dont le charme juvénile est rehaussé par ses longs cheveux bouclés.



 Correspondance. 

Italie.

Besate : Un tableau de Marco d'Oggione. — Pise : Les fresques du Campo Santo. — Camerino : Le chœur de l'église des Clarisses. — Florence : L'adoration des Mages par Gentile da Fabriano ; une Madone de B. Caporali ; une souscription exemplaire ; les archives photographiques ; découverte de dessins de Michel-Ange.

Besate (Lombardie) Un tableau de Marco d'Oggione.

L'église San Michele Arcangelo possède un tableau portant l'inscription :

Hoc opus fecit fieri Communitas Besati.

Comme il arrive trop souvent, la peinture avait été laissée à l'abandon et peu à peu avait subi l'influence de la poussière et de la fumée des cierges et de l'encens.

Un amateur intelligent, M. Pisani appela l'attention sur cet ouvrage ; il fut alors envoyé à Milan et soumis à l'examen de l'éminent directeur de la Galerie Brera, M. Corrado Ricci et de M. le professeur Carenagli.

La peinture fut décrassée et reconnue comme étant de Marco d'Oggione, né en 1470 et mort, croit-on, en 1550.

C'était un fervent admirateur de Léonard de Vinci dont il s'inspira souvent ; il copia deux fois la célèbre Cène de Léonard, à l'église de Santa Maria delle Grazie, alors que déjà la peinture était menacée de ruine. La copie d'Oggione a servi à une gravure de Frey et de Morghen.

Le tableau de Besate (1 mètre 76 de haut, sur 1 m. 48 de large) représente la Madone assise sur un trône avec l'Enfant Jésus, adorée par des saints en robes monacales ; la peinture est d'un ton un peu gris et diaphane, mais d'une grande délicatesse.

Les fresques du Campo Santo de Pise.

Ce n'est pas d'aujourd'hui que la préservation des fresques peintes sur la muraille exposée à l'air de la mer, est d'actualité.

Bien des tentatives infructueuses ont été faites ; récemment on a parlé d'un essai sur des parties secondaires des peintures de Benozzo Gozzoli, très affaiblies de coloration et l'essai, a-t-on dit, n'aurait pas bien réussi.

Le système consiste à enlever la fresque et à la placer sur un réseau de fils métalliques, puis à la remettre en place, en ayant soin de laisser entre elle et le mur un espace vide suffisant pour la circulation de l'air.

A la lecture de ces relations, on pourrait croire que la méthode est appliquée pour la première fois.

Il n'en est rien.

Il y a une dizaine d'années environ, M. Fiscali a proposé ce système à la Commission compétente.

Il a été autorisé de l'expérimenter, après des épreuves préliminaires.

Le très habile praticien a levé ainsi et remis en place vingt-quatre mètres carrés des fresques d'Antonio Veneziano (1319-1383) représentant la mort de saint Ranieri, l'un des patrons de Pise.

La tentative a si bien réussi que pas un seul critique d'art ne s'en est aperçu et n'a signalé l'opération.

Du reste, pour toutes ces questions de fresques : technique, restaurations, etc., il ne suffit pas d'être écrivain, peintre, ou architecte, il faut absolument suivre de très près les travaux et souvent.

Nous en avons une nouvelle preuve à propos des fresques de Gozzoli au Campo Santo.

L'essai fait par M. Fiscali a échoué, dit-on.

Eh bien, non ; il a réussi autant que cela a été possible et pour l'affirmer, je m'appuie sur l'autorité d'un membre de la Commission nommée par le ministre.

Il ne pouvait entrer dans le programme de remettre les fresques dans leur état primitif ; elles resteront donc affaiblies dans leurs colorations ; il fallait simplement chercher le moyen d'empêcher les dégradations de s'étendre. Par l'exemple des peintures d'Antonio Veneziano, la Commission a estimé que les procédés de M. Fiscali arriveraient à ce résultat.

Je puis donner une nouvelle preuve de la confiance qu'inspire M. Fiscali : par décision ministérielle il vient d'être chargé d'appliquer son procédé aux fresques de Palo Uccello (1397-1475) du cloître vert de la basilique de Santa Maria Novella à Florence.

J'ai vu les premiers résultats ; ils sont excellents.

Je reviendrai sur cette très importante entreprise.

Camerino (ancien État de l'Église).

La toiture du chœur de l'église des Clarisses s'est écroulée et dans sa chute a brisé les stalles et les boiseries. Ces ouvrages, peu connus, mais fort remarquables, paraît-il, sont de l'an 1489, ainsi que l'indique une inscription : *Opus Dominici Severinatis 1489.*

On pense que l'auteur est le célèbre Indivio de San Severino qui a sculpté les boiseries de l'église de San Severino et celles du chœur de l'église supérieure d'Assise.

Les débris ont été soigneusement recueillis et on espère pouvoir reconstituer l'ensemble.

Il sera placé au Musée civique de Camerino, organisé en 1903 dans l'ancienne église de la Santissima Annunziata, décorée d'une fresque de Pinturicchio.

La predelle de l'Adoration des Mages par Gentile da Fabriano.

Ce magnifique ouvrage signé OPUS GENTILIS FABRIANO 1423 MENSIS MAII, fait partie de la Galerie de l'Académie de Florence ; il était jadis dans la sacristie de l'église de la Trinité.

Il est évident que tous ceux qui l'ont admiré, ont remarqué l'absence de l'une des trois histoires peintes sur la predelle ; l'*Adoration des Bergers* et la *Fuite en Égypte* sont là, mais le troisième compartiment était vide ; la peinture est au Musée du Louvre et paraît avoir été prise à la fin du XVIII[e] siècle ou dans les premières années du XIX[e].

Elle représente la *Présentation au Temple.*

On regrettait cette lacune trop prolongée. Un artiste italien, M. Diomède della Bruna, vient de la combler ; il a copié fidèlement au Louvre *la Présentation* et en a généreusement fait don à la Galerie.

Une Madone de B. Caporali.

M. Corrado Ricci, le très distingué directeur de la Galerie de Brera à Milan a été nommé Directeur des Musées royaux de Florence en remplacement de l'éminent M. Ridolfi, admis à la retraite sur sa demande après quarante-cinq ans d'excellents services.

On ne pourrait faire un meilleur choix.

M. Corrado Ricci a inauguré ses fonctions par l'acquisition d'une *Madone* par Bartolomeo Caporali.

Nous reproduisons en petit cette délicieuse peinture.

On ne connaît pas exactement l'année de la naissance de Caporali ; il a été inscrit sur la matricule des peintres de Pérouse en 1422 et travaillait encore 1487.

Il ne faut pas le confondre avec son fils Caporali (Jean-Baptiste) dit Betti, peintre et architecte et avec son petit-fils, Jules, également peintre et architecte.

Les peintures de Bartholomeo Caporali sont d'une extrême rareté dans les musées.

Je crois que la pinacothèque Vannucci de Pérouse, seule, possède une œuvre authentique de lui, c'est une *sainte Marie Madeleine.*

Le même musée conserve aussi une fresque détachée, *Jésus-Christ et la Vierge en gloire*, avec la date MCCCCLXIX, mais elle est seulement attribuée à Caporali.

Caporali a collaboré fréquemment avec Benedetto Bonfigli (1420 ?-1496 ?).

La pinacothèque de Pérouse conserve de cette collaboration plusieurs tableaux : *La Vierge annoncée*, petit ouvrage très abîmé ; *l'Ange Gabriël annonçant*, petit tableau détaché d'une cuspide ; *les saints Paul et Pierre ; la Madone avec l'Enfant et des Anges ; saint Pierre et sainte Catherine*, ces trois dernières peintures sont d'excellents ouvrages.

Une souscription exemplaire.

La Commission nommée en 1855 pour la nouvelle façade du Dôme de Sainte-Marie de la Fleur de Florence vient d'approuver les comptes des recettes et des dépenses ; dans ces comptes sont comprises également les trois portes de bronze non prévues dans le principe.

Les recettes, souscriptions, legs, concessions ont été de 1,798, 312 lires :

Tous frais payés, il reste un reliquat de 205,158 lires.

Le résultat est magnifique et bien peu d'entreprises en ont obtenu de semblables.

C'est que la façade résulte d'un mouvement unanime de patriotisme et de piété.

Parmi les souscripteurs on peut citer l'ex-grand-

duc de Toscane, le Pape Pie IX, le roi Victor-Emmanuel II.

Les sculpteurs chargés de l'exécution des nombreuses figures de la façade ont tenu à travailler sans rétributions et n'ont accepté que le remboursement des marbres et de la pratique.

En 1903 mourut à Florence, à l'âge de quatre-vingt-treize ans, un notable Anglais, M. Temple-Leader, ancien membre de la Chambre des Communes.

Depuis de longues années il était établi à Florence, s'occupant d'archéologie et d'art. Sa fortune lui avait permis la fantaisie de tenter le rétablissement du château de Vincigliata, situé sur une colline près de Fiesole, dont il ne restait que quelques ruines du XIVe siècle ; il y réussit dans une certaine mesure.

Après sa mort on trouva dans son testament un legs de 180,000 lires, destiné aux nouvelles portes de bronze du Dôme de Florence. Il était spécifié qu'au cas où les portes seraient achevées à l'époque de sa mort — ce qui s'est en effet réalisé — la somme servirait à l'achèvement de la galerie qui contourne à l'extérieur la base de la coupole de Brunellesco.

C'était bien pensé, car depuis plus de cinq siècles on regrettait l'état inachevé de la galerie.

Brunellesco avait bien laissé un projet, mais le dessin a été perdu ; l'opéra du Dôme adopta en principe des projets de Simone Pollaiulo, Giuliano da Sangallo, Baccio d'Agnolo, Antonio Manelli.

Enfin en 1515, on découvrit une partie de la galerie ; elle consistait en petites arcades qui n'eurent pas l'approbation des Florentins ; Michel-Ange, très porté à la critique, donna le dernier coup à la galerie, en l'appelant une cage à grillons.

Depuis lors, les choses sont restées en l'état.

Le legs de Temple-Leaders, compris dans le reliquat de 205,158 lires, permettra d'achever la galerie.

Ce n'est pas la première fois que la générosité des Anglais se manifeste à Florence.

Plusieurs anciennes fresques badigeonnées ont été rendues à la lumière à leurs frais, mais c'est Sloane qui a donné le plus généreux exemple. Il a mis 500,000 lires à la disposition de l'architecte de la basilique de Santa Croce pour l'édification de la façade, qui fut terminée en 1863 d'après un croquis attribué à Simone del Pollaiulo del Cronaca (1457-1508).

Sloane, et cela n'enlève absolument rien à son mérite, s'était peut-être rappelé que le fabricant des produits tincturiaux, Giovanni Rucellai, surnommé Oriccellai, avait, en 1448, fait édifier à ses frais, par son ami l'architecte Alberti, la façade de la basilique de Santa Maria Novella.

Les archives photographiques.

M. Corrado Bicci a créé à la Galerie de Florence une section : les archives photographiques.

Il a fait appel aux artistes, amateurs, photographes de profession de tous pays.

Ces photographies seront classées méthodiquement et mises à la disposition du public.

C'est là une excellente idée. Le succès a répondu à l'appel ; en moins de deux mois, 10,000 documents ont été déjà reçus.

Découverte de dessins de Michel-Ange.

L'année dernière, M. Ferri, conservateur de la Galerie des offices de Florence, de la très importante section des dessins qui sont au nombre de plus de 40,000, a découvert avec le concours de M. E. Jacobsen, une suite inconnue de dessins de Michel-Ange.

Poursuivant leurs recherches les deux érudits viennent de trouver une autre suite du grand artiste. Les dessins se rapportent aux études pour la voûte de la chapelle Sixtine, au monument du pape Jules II et à la restauration de plusieurs antiques du Vatican, dont Michel-Ange s'était chargé.

GERSPACH.

Au Congrès d'archéologie tenu à Namur en 1886, M. Van Bastelaer et M. le comte Vander Straten-Ponthoz ont posé la question de savoir s'il faut prendre les mots *droite* et *gauche* dans leur sens objectif ou dans leur sens subjectif lorsqu'on s'en sert dans la description d'objets appartenant à l'héraldique, à la numismatique, ou à des monuments ou œuvres d'art.

M. le comte Vander Straten-Ponthoz nous fait observer que, depuis lors, la solution dans le sens objectif a été admise pour ces termes.

Travaux des Sociétés savantes.

Société des Antiquaires de France. — *Séance du 3 février 1904.* — M. Toutain est élu membre résidant, en remplacement de M. Ul. Robert.

MM. Fourcher, A. Vidier et L. Gallé sont élus associés correspondants nationaux. M. F. Cumont est élu associé correspondant étranger à Bruxelles.

Séance du 10 février. — M. le baron de Baye communique, de la part de M. Lex, le calque d'un carreau de pavage.

M. de Villefosse lit une note de M. J. Déchelette sur un petit vase à infuser faisant partie de la collection de M. Bertrand, conservateur du musée de Moulins.

M. de Mély communique un dessin du VIIIe siècle tiré du Sacramentaire de Gellone et représentant un chevalier armé de toutes pièces.

Séance du 17 février. — M. Dimer fait une communication sur les tableaux qui décoraient jadis la petite galerie du Louvre.

M. Lafaye rend compte au nom de M. Franki-Maulin d'une découverte d'antiquités gallo-romaines faite à Vers, près de Sederon, Drôme.

M. Cagnat propose une lecture pour une inscription cursive qui orne un plat communiqué par M. le baron de Baye.

Il donne ensuite lecture d'un mémoire de M. Gauckler sur le mosaïste dans l'antiquité.

Lecture est donnée d'une note de M. Jadart, sur une plaque en terre cuite du musée de Reims portant le sceau de Jean Godart.

M. de Villefosse rend compte des plus récentes découvertes du R. P. Delattre.

Séance du 24 février. — M. Dumuys fait hommage des photographies agrandies représentant des ivoires du musée historique d'Orléans. Il communique la reproduction de deux enseignes de pèlerinage appartenant au même musée. Il fait passer sous les yeux de la Société le sceau du comte d'Alençon tué à Crécy. Ce sceau a été trouvé à Orléans dans la rue des Gourdes, lors des travaux exécutés pour poser le câble électrique. Il fait partie de la collection de M. Dumuys.

M. de Villefosse communique un travail de M. R. de Kerviler sur les mesures de longueur et les nombres 7 et 3 chez les constructeurs de monuments mégalitiques en Armorique.

M. Henri Martin présente un manuscrit du commencement du XVe siècle qui porte des notes marginales pour guider le travail de l'illustration.

M. Durrieu fait part d'une découverte de M. Lucien Magne qui a reconnu dans une des miniatures des *Heures* du duc de Berry, conservées à Chantilly, une reproduction du château de Saumur.

M. Cheron fait au nom de M. Mallard une communication sur les fouilles que celui-ci est en train d'exécuter dans le théâtre de Prévaut près de St-Amand.

Séance du 2 mars. — MM. Ch. Vignot, Charles Magne et l'intendant-général Courbot sont élus associés correspondants nationaux.

M. Adrien Blanchet communique un plomb antique au type de Mercure sur lequel on lit un nom qui semble se rapprocher de celui d'Anse. (Rhône).

M. Jules Maurice communique les parties essentielles d'un mémoire relatif aux ateliers monétaires des Gaules vers l'époque de Constantin et à leur fonctionnement.

Séance du 9 mars. — M. Omont entretient la Société d'un très ancien exemple d'illustration fourni par le ms. latin 4884 de la Bibliothèque nationale.

M. Gauckler adresse une note au sujet d'une inscription trouvée à El Djem Thysdins, par MM. Gilbert et Tunlay.

M. Cagnat parle d'une enceinte funéraire chrétienne fouillée par M. Bertrand, conservateur du Musée de Philippeville à Ceni Melek sur la route de Stord.

M. Henri Martin communique un livre d'Heures conservé à la bibliothèque de l'Arsenal et qui paraît avoir appartenu au duc Jean de Berry.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 29 janvier 1904.* — M. P. De Meyer énumère les pertes de la bibliothèque nationale de Turin au cours de l'incendie que nous avons relaté [1]. Il annonce que la plupart des manuscrits grecs et beaucoup de manuscrits latins (plusieurs milliers) sont devenus la proie des flammes ou ont été détruits par l'eau. Il termine en proposant à l'Académie de mettre une collection aussi complète que possible de ses publications à la disposition du conservateur de la bibliothèque de Turin.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, 1904, p. 178.

M. S. Reinach remarque combien il devient facile de limiter pareil désastre en photographiant les manuscrits précieux. Sur la proposition de M. Dieulafoy, l'Académie décide qu'elle prendra auprès du Ministre de l'instruction publique l'initiative d'une proposition dans ce sens.

Séance du 5 février. —Il est donné lecture d'un projet de loi, tendant à faire photographier les monuments les plus précieux conservés dans les musées selon le vœu émis par l'Académie.

Séance du 12 février. — L'Académie procède à la proposition de candidats à la direction de l'école française d'Athènes.

M. S. Reinach montre et commente vingt-deux photographies d'après les miniatures qui ornent un magnifique manuscrit de Froissart, écrit pour le Grand Bâtard de Bourgogne en 1469 et donné, au XVIe siècle, à la Bibliothèque de Breslau.

Quelques-unes d'entre elles représentent des scènes historiques où figurent des vues de Paris, de Bruges, de Dunkerque, de Bordeaux et de Londres.

La vue de Paris avec le Châtelet et la Bastille est particulièrement intéressante.

M. Reinach estime que les meilleures miniatures de ce manuscrit peuvent être d'un artiste français établi à Bruges auquel M. P. Durrieu a attribué les belles grisailles des Miracles de la Vierge (actuellement à la Bibliothèque Nationale) et plusieurs miniatures d'un manuscrit de la collection Dutuit au Petit Palais.

M. S. Reinach annonce qu'Edhem Bey, poursuivant, au nom du musée de Constantinople, les fouilles de Tralles (Asie-Mineure), a déblayé une partie du gymnase de cette ville et y a découvert, avec une série d'inscriptions relatives aux vainqueurs des jeux, un très intéressant bas-relief en marbre dont le motif est absolument nouveau.

C'est le premier exemple d'un bas-relief pittoresque dont la provenance asiatique soit certaine.

Séance du 19 février. — M. Heuzey continue à exposer quelques-uns des principaux résultats obtenus, dans les fouilles de Tello, par le capitaine Cros, le nouveau chef de la mission française de Chaldée. Parmi ces découvertes, il convient de signaler l'existence de la polychromie dans l'ancienne sculpture chaldéenne.

A citer encore un bas-relief très archaïque qui représente la « Pêche miraculeuse du héros Isdoubar » ; l' « Hercule oriental », sujet des plus rares, reproduit seulement sur un cylindre ; une plaque de coquille découpée (c'était l'ivoire de cette haute antiquité) qui nous donne la figure du roi Our-Nina que l'on place vers le quarantième siècle avant notre ère. Ces monuments sont d'un grand intérêt archéologique et historique.

Les documents épigraphiques recueillis par le capitaine Cros et déchiffrés par M. François Thureau-Dangin, établissent une relation directe entre les annales de Sirpourla et celles de plusieurs autres villes chaldéennes, parmi lesquelles la cité biblique d'Érech, mentionnée dans la Genèse : c'est un synchronisme important pour la reconstruction des origines de l'histoire.

M. d'Arbois de Jubainville offre à l'Académie, de la part de l'abbé Martin, l'étude sur le coq du clocher, dont nous rendons compte plus haut.

Communications diverses. — M. Clermont-Ganneau communique une lettre du Père Lagrange, datée de Jérusalem le 15 février, dans laquelle cet érudit annonce le retour à bon port de l'expédition qui s'était rendue à Éboda.

Trois cents tombes antiques ont été explorées. On y a découvert le tombeau du fameux roi nabatéen divinisé Obodat, avec un proscynème nabatéen ainsi conçu : « Vivant est Obodat », et la marque de deux pieds gravés attestant l'acte d'adoration d'un ancien pèlerin. D'autres graffiti nabatéens ont été copiés ; des plans d'Éboda, Sbeita et Élousa ont été levés, avec de nombreux dessins et détails. A signaler, entre autres, un sépulcre orné d'animaux dans le genre des fresques de celui de Beit-Djibrin. Le tout sera prochainement envoyé à l'Académie avec un rapport explicatif.

Séance du 4 mars. — Le secrétaire perpétuel donne lecture de l'article du testament par lequel M. Edmond Drouin, de Paris, lègue à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, une rente annuelle de 300 fr. avec mission de fonder un prix de 1.200 francs, qui sera accordé tous les quatre ans, au meilleur ouvrage sur la numismatique orientale.

Le président donne lecture d'une lettre dans laquelle le préfet de la Seine décrit les fouilles qui ont été entreprises, ces temps derniers, par la Commission du Vieux Paris, rue Fromentel et rue Lanneau, et dont nous avons dit ici les résultats. L'Académie décide qu'elle priera le président de la Commission de ces fouilles, M. Georges Villain, de venir exposer, avec plans à l'appui, les résultats de ses recherches.

M. Clermont-Ganneau mentionne qu'au cours des travaux de réfection d'égouts qui ont été entrepris dans ces parages, il y a quelques années, les ouvriers ont mis à jour un gros robinet en cuivre oxydé qui provenait probablement des étuves dont on a relevé les traces.

Cette épave d'un autre âge avait été déposée au Collège de France.

M. Bayet communique à l'Académie une intéressante notice sur l'état des fouilles que M. de Morgan dirige actuellement en Perse.

Il signale tout particulièrement la découverte d'une statue de femme en granit gris portant une inscription probablement votive, un lion en marbre, une colonne en bronze sur laquelle on relève une longue inscription, des cylindres à scènes figurées, et divers objets en métal.

De son côté, M. Heuzey entretient l'Académie de la céramique chaldéenne. Celle-ci n'était représentée jusqu'ici que par des vases en terre ordinaire sans décoration d'aucune sorte. D'après les exemples communiqués par M. Heuzey, on doit aux fouilles du capitaine Cros d'avoir constitué une série de vases chaldéens en terre noire ornés de figures à la pointe dont le contour est avivé par une pâte blanche incrustée dans les incisions.

Il s'agit d'une technique spéciale qui a fait un grand chemin dans le monde antique, car on la retrouve depuis la région de la Suse jusque dans les nécropoles d'Espagne, en passant par la Turquie, l'île de Chypre, la Thrace et l'Étrurie.

M. Ed. Pottier présente de la part de M. Gonze, secrétaire général de l'Institut archéologique de Berlin, une photographie de la sculpture qui a été trouvée à Pergame et publiée dans les comptes rendus de l'Académie de Berlin. Il s'agit d'une copie romaine de l'Hermès Propylaios d'Alcamènes, comme l'indique une inscription gravée sur la base. Le style encore archaïque en est fidèlement conservé et peut servir à établir, d'une façon plus rigoureuse qu'on n'avait pu encore le faire, le caractère des œuvres d'Alcamènes, le principal émule de Phidias. L'original a été transporté au musée de Constantinople.

Séance du 11 mars. — Le docteur Capitan et MM. Breuil et Charbonneau communiquent à l'Académie le résultat des observations complètement inédites qu'ils ont faites sur le territoire de la ferme de la Vaulx près de Saint-Aubin-Baubigné (Deux-Sèvres), entre Bressuire et Cholet. Il existe là, dans un espace d'à peine un kilomètre carré, de nombreux blocs de granit, parfois assez volumineux, isolés au milieu des champs. Sur la plupart, au nombre d'une cinquantaine, les auteurs ont découvert de nombreuses gravures, qu'ils ont photographiées, calquées et dessinées.

Profondément gravées sur la surface du granit, ces figures se composent : 1° de signes divers ; 2° de figures d'animaux ; 3° de figures humaines. Toutes sont extrêmement stylisées.

Parfois les figures sont groupées deux à deux; elles forment quelquefois de vraies scènes : soit un couple, soit plusieurs individus qui, dans une image, entourent un grand personnage les bras étendus. Des figures d'animaux sont quelquefois associées aux images humaines, souvent avec représentation d'un cavalier de même type que les autres figures. Enfin, des cercles, des croix, des signes divers sont souvent interposés entre les images.

Telles sont ces singulières figures dont il n'existe nulle part d'identiques. Tout au plus pourrait-on rapprocher les figures d'animaux de certaines gravures rupestres d'Algérie et les images humaines des statues menhir du Tarn et de l'Aveyron, découvertes par l'abbé Hermet et qu'on peut légitimement attribuer à l'époque du bronze. Il est donc bien difficile de dater les gravures rupestres de la Vaulx. Elles ne paraissent guère pouvoir être considérées comme barbares.

On peut donc penser qu'elles sont antiques, et non sans de grandes réserves les rapprocher des statues menhir sus-indiquées et les faire remonter à l'époque du bronze ou au premier âge du fer ; soit donc du neuvième au douzième siècle avant Jésus-Christ.

Quant à leur signification, on pourrait, dit M. Capitan, émettre l'hypothèse qu'elle est commémorative, rituelle ou fétichique.

Les enlumineurs de manuscrits au moyen âge. — M. Henry Martin, conservateur à la Bibliothèque de l'Arsenal, communique à l'Académie des observations d'où il résulte que, dès le XIIIe siècle, il y a eu de véritables ateliers de peintres placés sous la direction d'un chef ou d'un maître qui fournissait à ses collaborateurs les esquisses des miniatures à exécuter.

Ces esquisses, qui, jusqu'à présent, avaient passé inaperçues, peuvent être observées sur les marges d'un très grand nombre de manuscrits de luxe. Elles sont généralement d'un dessin bien supérieur à celui des miniatures, et les personnages figurés dans ces esquisses, bien qu'ils soient souvent dessinés d'une façon sommaire, ne présentent pas les gestes gauches qu'on remarque dans beaucoup de ces petits tableaux du moyen âge.

Grâce à ces esquisses, on comprend maintenant pourquoi les miniatures d'un même manuscrit, quoique bien homogènes pour la composition des scènes, accusent si souvent d'incroyables inégalités dans l'exécution de l'enluminure. Toutes les esquisses étaient bien l'œuvre du chef d'atelier, mais le travail d'enluminure était confié à des auteurs différents.

M. Henry Martin a relevé aussi l'existence à Paris, sous Charles VII, d'une femme peintre in-

connue jusqu'ici et qui devait être très en vogue puisque ses œuvres se payaient fort cher. Cette enlumineuse portait le nom assez singulier d'Anastaise (nous disons aujourd'hui Anastasie). Bien qu'elle travaillât à Paris, il n'est pas sûr que cette dame Anastaise fût Française d'origine ; peut-être avait-elle été attirée en France par la renommée universelle dont jouissaient à cette époque les enlumineurs parisiens.

Séance du 18 mars. — M. Ph. Berger annonce que M. Gauckler, directeur des antiquités et des fouilles en Tunisie, a découvert au Djebel-Mansour, dans les ruines de la petite « civitas Galitana », là où fut déjà trouvé un monument funéraire avec bas-reliefs et inscription bilingue, latine et néo-punique, un linteau de porte monolithe portant la dédicace d'un temple à Mercure par la « civitas Galensis » et ses suffites Aris et Manius, fils du Celer.

M. Potier communique une notice du P. Jalabert sur les stèles de Sidon.

Séance du 25 mars. — La Commission du prix Saintour (3,000 fr.), destiné à récompenser le meilleur ouvrage relatif à l'antiquité classique publié depuis le 1er janvier 1901, accorde :

Un prix de 2,000 fr. à M. Maurice Besnier pour son livre intitulé *L'Ile Tibérine dans l'antiquité ;*

Un prix de 1,000 fr. à M. Ridder pour son *Catalogue des vases peints de la Bibliothèque Nationale.*

Séance du 30 mars. — M. Babelon fait une communication relative aux types monétaires et autres monuments qu'on a rapprochés de la célèbre statue de bronze du musée de Berlin, connue sous le nom de *L'Enfant en prière.*

Il démontre que, sur la monnaie de Tarente, le héros Taras, à califourchon sur le dauphin, ne fait pas le geste de la prière, mais les mouvements saccadés du céleuste, comme pour régler et rythmer le balancement des rameurs. Sur la stèle de Némée, où l'on a vu un athlète en prière, il faut reconnaître, suivant M. Babelon, un devin, peut-être Mélampos, dans une attitude liturgique.

Des monnaies de Sicyone représentent le même personnage avec des bandelettes qui descendent parallèlement de ses mains levées, au-dessus de sa tête ; et parfois la colombe, placée devant lui, indique qu'il s'agit d'une scène d'ornithomancie. L'hypothèse de l'athlète en prière doit donc être écartée.

Académie royale d'Archéologie d'Anvers. — M. le chan. Van den Gheyn, dans son discours présidentiel de décembre dernier, a exposé la perplexité qu'il éprouve en présence de la question de la restauration des anciens monuments, qu'il distingue, comme le soussigné l'a proposé dès 1894, en deux catégories, les monuments *morts* et les monuments *vivants.* Autrefois, un généreux mouvement s'est produit contre l'abandon dont ils étaient l'objet, les uns et les autres, en faveur de leur restauration ; depuis, on dénonce les restaurateurs à l'animosité publique. Au sujet du traitement des ruines, M. Van den Gheyn cite deux opinions contraires : celle de M. Fierens et la mienne ; il trouve que j'ai plutôt raison en théorie, mais il se range en pratique du côté de mon antagoniste. C'est comme pour la polychromie d'église : M. Van den Gheyn est connu pour avoir vaillamment affirmé le bien fondé de cette pratique, jadis universelle ; et néanmoins, il serait, dit-il, le dernier à conseiller l'application de ce principe.

Quant aux ruines, il faut procéder avec une extrême circonspection ; éviter de pécher par défaut, plus encore par excès. Nous sommes d'accord. Pour les monuments vivants, dit l'éminent chanoine, cela dépend des cas. Il n'y a pas de danger qu'il trouve des contradicteurs.

M. H. Hymans a vivement intéressé son auditoire par une piquante causerie sur les dupes et les faussaires en archéologie.

L. Cloquet.



Bibliographie.

DER ALTE FENSTERSCHMUCK DES FREIBURGER MUNSTERS, von Prof. F. GEIGES.

LES ANCIENS VITRAUX DE LA CATHÉDRALE DE FRIBOURG, par le Prof. F. GEIGES. Herder, éditeur, Fribourg. L'ouvrage sera complet en 5 livraisons in-4° avec de nombreuses illustrations dans le texte, et 2 planches en couleurs par livraison. Deux livraisons ont paru. Prix de la livraison ; 5 marcs.



C'EST un des meilleurs ouvrages qui aient paru sur la peinture sur verre. Il convient de le recommander tout particulièrement aux peintres verriers et aux archéologues qui désirent s'initier aux procédés techniques de ce genre de peinture. La cathédrale de Fribourg, malgré les pertes considérables dont l'auteur énumère les causes, a conservé toute une série de verrières d'époques différentes et dont les plus anciennes remontent au XIIIe siècle. Un grand nombre de ces vitraux et des détails dont ils se composent sont reproduits dans les illustrations, avec une précision et un caractère qui permet de reconnaître immédiatement le siècle auquel appartient l'œuvre.

C'est que l'auteur de cette étude, désigné comme professeur, est lui-même peintre verrier, et on s'aperçoit bientôt à la lecture de son texte et à la vue de ses croquis que l'on a affaire à un praticien expérimenté, qui a étudié à tous les points de vue, avec un véritable amour, l'art qu'il cultive. Bien qu'au titre de l'ouvrage on puisse croire qu'il s'agit ici d'une simple monographie, on s'assure à la lecture que M. Geiges a décrit et dessiné les vitraux de la cathédrale de Fribourg à un point de vue synthétique. Il a étudié la peinture sur verre dans presque tous les monuments de l'Europe, et il a lu tout ce qui a été écrit sur cet art si important dans le décor des édifices du moyen âge. M. Geiges connaît aussi la peinture sur verre moderne, les qualités du verre employé et ses jugements prouvent qu'il est pénétré des véritables principes de la vitrerie.

Nous avons donc ici à une publication hautement recommandable et sur laquelle je compte revenir lorsque l'ouvrage entier aura paru.

J. H.

DEUX CENTS MODÈLES DE BRODERIE RELIGIEUSE, GENRE MOYEN AGE, par Joseph BRAUN, S. J. Herder, éditeur. Fribourg en Brisgau. 1904. In-fol° 20 pl. (50 × 70). — Prix en carton, fr. 22-50.

L'ouvrage contient 16 modèles pour croix de chasuble, 6 pour ornements de chape et 7 pour dalmatique ; 11 pour broderie d'étoles et un très grand nombre pour bordure d'aubes. Les planches sont accompagnées d'un texte explicatif.

L'auteur a surtout eu en vue un but pratique : il veut rendre ses dessins utiles aux brodeurs sans que sa collection de modèles devienne trop coûteuse ; c'est à cet effet qu'il a réuni plusieurs motifs sur une seule feuille.

Bon nombre de ses dessins, notamment ceux des bordures d'un usage si général, peuvent être appliqués à différents usages liturgiques ; on peut les appliquer aux bordures des nappes d'autel, aux aubes, surplis, etc., dans tous les cas où une bordure ornementale est d'un bon effet.

Le R. P. Braun dessine avec élégance et ses ornements sont généralement de bon goût, sans s'attacher avec sévérité au style d'une époque déterminée, ce qui est peut-être à regretter, car les différents siècles du moyen âge ont eu un style particulier qui généralement leur donne une haute valeur. Les mêler dans une sorte d'éclectisme et broder « en genre moyen âge », comme dit le titre de l'ouvrage, ne peut guère être tenté qu'au détriment du caractère.

Quoi qu'il en soit, l'ouvrage sera certainement utile aux brodeurs qui s'en serviront avec circonspection, surtout si, en suivant les dessins du R. P. Joseph Braun, ils observent avec conscience les procédés techniques des brodeurs des XVe et XVIe siècles, dont le style domine dans les modèles de la collection que nous leur signalons.

J. H.

KUNSTSCHAETZE DER AACHENER KAISERDOMS. WERKE DER GOLDSCHMIEDEKUNST, ELFENBEINSCHNITZEREI UND TEXTILKUNST. 35 Lichtdrucke mit Text von Stephan BEISSEL, S. J.

LES TRÉSORS DE L'ART CONSERVÉS AU DOME IMPÉRIAL D'AIX-LA-CHAPELLE. ŒUVRES D'ORFÉVRERIE, DE LA TOREUTIQUE ET DE L'ART TEXTILE. 35 planches en phototypie, avec texte explicatif d'Étienne BEISSEL. In-fol° 30×40 cm. Prix : 30 marcs.

Le trésor du sanctuaire fondé par Charlemagne et enrichi par plusieurs empereurs d'Allemagne et d'autres princes a été assez souvent l'objet d'études savantes et de publications de mérite. Il forme en effet une de ces collections d'œuvres d'art comme il n'en existe qu'un nom-

bre très restreint en Europe, également importante par le mérite souvent exceptionnel du travail, et l'authenticité historique qui ne peut être mise en doute. Il s'agit donc ici tout à la fois de chefs-d'œuvre et de documents précieux.

Cependant, jusqu'à présent, le trésor d'Aix-la-Chapelle n'a pas encore été l'objet dans son ensemble, d'une publication qui fût à la fois en rapport avec sa haute valeur, et avec les moyens de reproduction dont disposent la science et l'art moderne. Celle que nous annonçons répond à un désir souvent exprimé par les archéologues. Pour ceux d'entre eux qui ont vu et étudié cette remarquable collection, ce sera tout à la fois un moyen de rappeler leurs souvenirs et de résumer leurs études, tandis que les studieux qui n'ont pas encore eu l'occasion de se rendre à Aix-la-Chapelle, trouveront une série d'informations d'excellents éléments de comparaison et d'enseignement, en attendant l'examen des monuments eux-mêmes.

Pour l'Allemagne, cette riche publication trouve une sorte d'opportunité, en coïncidant avec le décor récent que vient de recevoir le monument où ce trésor est conservé. Décor qui embrasse tout au moins dans sa partie essentielle, le célèbre octogone, la partie primitive construite par le grand empereur d'Occident.

Nons aurons peut-être à revenir sur cette décoration un peu controversée par le monde érudit en Allemagne ; en attendant, l'occasion a paru favorable à un savant que les lecteurs de la Revue connaissent, le R. P. Beissel, d'ajouter un texte succinct, mais suffisant au point de vue archéologique, comme au point de vue de l'art, aux planches éditées par M. Kühlen de Gladbach que nos lecteurs connaissent également comme éditeur, et comme notre collaborateur par les planches qui paraissent dans notre recueil.

Les trente-cinq planches qui reproduisent les monuments les plus remarquables du trésor d'Aix-la-Chapelle sont de tout point excellentes: elles sont non seulement précieuses par la dimention du format adopté, par la netteté et la précision de l'exécution, mais un véritable artiste, M. Kühlen, a su mettre les pièces du trésor dans le meilleur jour pour en accentuer le relief et donner à ses reproductions autant que possible, la beauté du monument reproduit.

La plupart des pièces du trésor offrent encore, comme je viens de le rappeler, un intérêt particulier par leur origine historique et les souvenirs mémorables qui s'y rattachent, et toutes ou presque toutes ont acquis une grande notoriété, même en dehors du monde savant, par l'énorme affluence de pèlerins qui vient le visiter tous les sept ans. En dehors de ce mouvement religieux, il est bien peu de voyageurs instruits qui, visitant la station balnéaire, ne tiennent à voir le trésor du dôme, comme nous venons de le dire un des plus célèbres de l'Europe catholique. Quel est celui d'entre eux qui n'ait pas examiné avec attention, la grande couronne de lumière suspendue dans l'octogone, offrande de l'empereur d'Allemagne Frédéric I[er], ou le remarquable ambon donné par son successeur l'empereur Frédéric II, et qui n'ait pas conservé, — s'il a visité le trésor — souvenir des magnifiques châsses de la sainte Vierge Marie, de la châsse de Charlemagne, du beau retable d'or, et de la chapelle de saint Anastase ? Tous ces monuments précieux sont reproduits avec une conscienee et une exactitude qui ne laissent rien à désirer. Les principaux sont donnés sous plusieurs aspects, de manière à en faire valoir les détails les plus remarquables.

Le prospectus de l'ouvrage nous apprend que la nature des procédés employés n'a permis d'imprimer qu'un nombre d'exemplaires assez limité. En présence du prix modéré de cette publication et de l'extrême utilité qu'elle offre aux artistes, aux orfèvres et à tous les artisans professionnels des arts décoratifs, il est à désirer que cette publication trouve sa place dans toutes les bibliothèques publiques et particulièrement dans celles des Académies et des écoles d'Art.

J. H.

GENÈSE DE LA CRYPTOGRAPHIE APOSTOLIQUE ET DE L'ARCHITECTURE RITUELLE, DU I[er] AU XVI[e] SIÈCLE, par Théophile BEAUDOIRE. — 1 vol. in-4° de 292 pp. avec nombreuses reproductions d'œuvres d'art. — Paris, H. Champion, 1903. 30 francs.

NOUS signalons à l'attention des lecteurs de la *Revue* une découverte originale, qui ne manquera pas de piquer leur curiosité. M. Th. Beaudoire croit avoir retrouvé la clé de la symbolique chrétienne. Cette science mystérieuse, propagée dans tout le moyen âge, aurait eu des principes fixes et traditionnels suivant lesquels se seraient développés les arts de la décoration architecturale et de la construction. Pour établir cette thèse, l'auteur, qui n'est pas architecte, n'a pas épargné sa peine. Une étude patiente et consciencieuse de l'Art religieux dans ses manifestations les plus diverses l'a mis à même de réunir bon nombre de documents intéressants et variés. Peut-être la manière dont ils sont présentés laisse-t-elle à désirer ; on aurait souhaité plus de souci de la rigueur scientifique. Tel qu'il est cependant, l'ouvrage offre quantité d'idées neuves et personnelles, qui, malgré quel-

ques exagérations, méritent certainement d'être prises en considération. J'exposerai brièvement les principaux points du sujet d'après le système de l'auteur, dont je ne prétends pas du reste discuter toutes les conclusions.

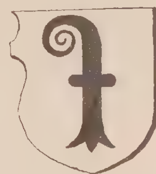
Les premiers chapitres traitent des signes mystérieux, dont se servirent les Juifs et les Chrétiens, lorsqu'ils voulurent représenter, les uns la personne de Jéhovah, les autres le Fils de Dieu fait homme. La loi mosaïque interdisait l'usage de symboles imitant les êtres animés. Aussi, suivant l'auteur, les Israélites choisirent-ils, pour désigner la personne de Dieu, la lettre de leur alphabet qui signifie tête : c'est le resch, qui s'écrivait anciennement 𐤓. Grâce à l'initiale du nom de Jéhovah, 𐤉, qu'ils couchèrent en travers de la précédente, ils formèrent un monogramme 4 ; ce symbole de Dieu fut transmis par la tradition jusqu'au XVe siècle, où les typographes le reproduisirent constamment dans leurs marques ; telle serait l'origine du fameux *Quatre de chiffres*, dont les bibliophiles n'ont jamais pu deviner la signification exacte. Ce n'est toutefois qu'une hypothèse, car je ne sache pas que l'on rencontre ce signe dans l'antiquité.

Les premiers chrétiens adoptèrent le même caractère hébraïque pour désigner le Christ ; seulement chez eux le resch secondaire ꓶ devint souvent le ρ, lettre correspondante de l'alphabet grec. En y joignant l'iota, initiale du mot Ἰησοῦς, ils formèrent le monogramme ⳨, ⳨, que l'on trouve continuellement, dans l'antiquité chrétienne, sous l'une de ces deux formes. Souvent aussi ils combinaient le resch ꓶ, ρ ou le monogramme ⳨, ⳨, avec la lettre X de Χριστός, ce qui donna ☧, ☧, le *chrisme* très usité, lui aussi, dans les temps anciens.

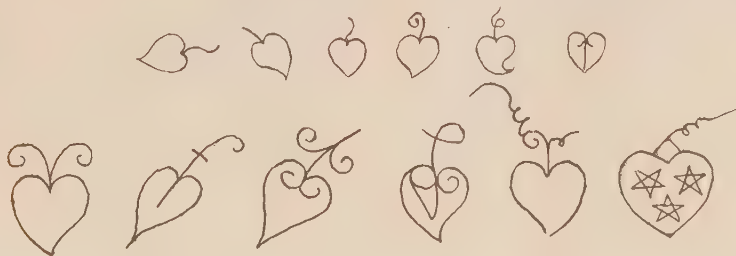
Dans l'art antique, le resch se trouve quelquefois seul sous la forme d'une volute :


Pavement de la basilique de Tigzirt.


Fronton du baptistère St-Jean de Poitiers.


Marque du libraire Resch, de Paris.

Deux reschs du même modèle accouplés ont formé la feuille que l'on rencontre si fréquemment sur les inscriptions des catacombes ; ce symbole aurait été pour les chrétiens, d'après l'ingénieuse théorie de M. B., l'image de la consubstantialité du Père et du Fils.



Ce symbole de la feuille ou du cœur se retrouve sur certaines monnaies, comme celle du roi Sigebert, et surtout dans plusieurs marques de typographes, où il accompagne le *Quatre de chiffres*, coïncidence évidemment curieuse.

L'un des monuments anciens les plus intéressants pour la cryptographie chrétienne est une table de marbre trouvée à Lyon en 1843, étudiée par M. Le Blant. Elle renferme plusieurs des signes mystérieux dont j'ai donné plus haut l'explication d'après M. Beaudoire. Les petites volutes qu'on y remarque sont assez souvent reproduites sur les monnaies du moyen âge, ce qui semble bien indiquer qu'on leur donnait une signification déterminée. *(Cf. figures ci-après).*

Un autre ornement se rencontre aussi dans les catacombes et sur les monuments anciens, surtout dans l'architecture mérovingienne ; c'est l'étoile à quatre, six ou huit *rais*, ✣, ❄, ✳ ; l'auteur ne peut s'empêcher d'y voir une forme plus ornée des sigles ⳨, ☧ et ☧, monogrammes du Christ. Cette dernière interprétation

paraît acceptable, car il existe à Rome des inscriptions très anciennes, que l'auteur n'a pas connues, où le sigle ❋ accompagne le mot IXΘΥC, ou la figure du poisson.

Mais, de tous ces faits, on ne saurait tirer une conclusion trop générale, car il est manifeste que ces symboles existaient comme purs ornements, de longs siècles avant le christianisme. Aussi, ne doit-on s'en servir qu'avec une très grande prudence pour conclure de leur présence sur beaucoup de monuments anciens, au caractère chrétien de ces monuments. C'est pourtant ce que l'auteur s'applique à démontrer à propos des fameux tombeaux phrygiens, connus des archéologues pour leurs formes mystérieuses.



Monnaie de Sigebert.

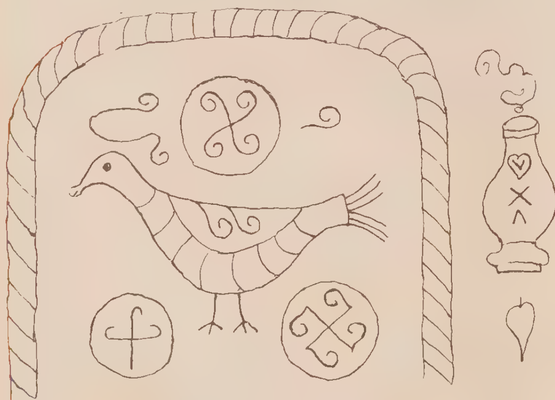






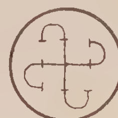
Marques des imprimeurs Courbé, Sonnius, Thierry, à Paris.

A l'extrémité orientale de la Phrygie se dressent, en effet, sur les collines dominant le Sangarios, d'étranges monuments taillés dans le roc même, que jusqu'ici l'on avait pris pour des tombeaux ou des cénotaphes. MM. Charles Texier, Ramsay, Perrot et Chipiez ont visité à différentes époques cette vaste nécropole ; ils ne se sont guère accordés sur la destination de ces sculptures gigantesques, sauf sur leur caractère païen, et sur leur très haute antiquité. L'un de ces monuments porte une inscription où se lit le mot *Mida*, d'où le nom de *tombeau de Midas* qu'on lui donne généralement. M. Beaudoire est le premier à voir là une œuvre chrétienne : l'ornementation lui en fournit la preuve. Ce tombeau consiste en un mur de tuf volcanique, sur la paroi duquel une main inconnue a sculpté en creux un immense parallélogramme orné de méandres, formant des croix et des carrés, et surmonté d'un fronton que terminent deux volutes accolées l'une à l'autre. Plusieurs autres monuments du voisinage, de forme et de décor analogues, passent pour les tombeaux des rois phrygiens. M. B. les regarde tous comme chrétiens ; pour lui ce serait quelque chose comme des *calvaires* primitifs ; les deux volutes du sommet seraient des reschs, figures du Christ, les croix et les carrés des chrismes.



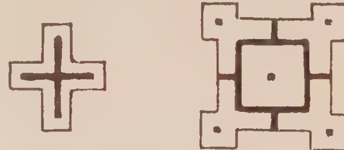
Marbre de Lyon, IIIe siècle







Monnaies du roi Clovis, du Mans et de Paris.



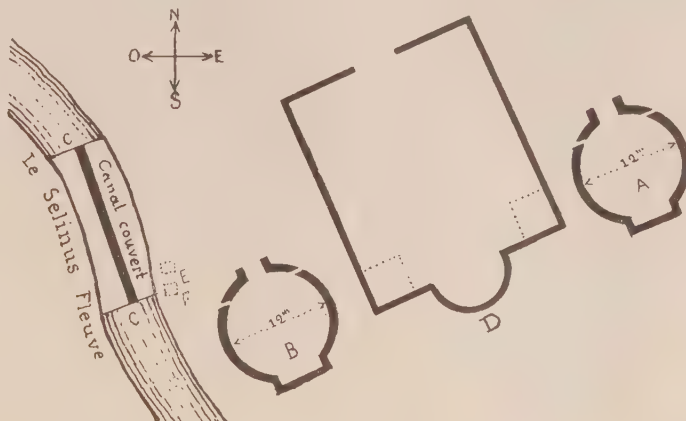
En revenant vers la côte occidentale de l'Asie Mineure, l'on trouve sur les versants du mont Sipyle, tout près de Smyrne, une autre vaste nécropole, dont le monument principal porte le nom de *tombeau de Tantale*, roi de Lydie.

Texier a pu y pénétrer et prendre le dessin intérieur de cette rotonde, qui se trouve représenter assez exactement le sigle ❋ du Christ, fréquent dans l'antiquité. M. B. en conclut, un peu trop vite semble-t-il, que ce doit être une tombe chrétienne.

Plus heureuse me paraît être son hypothèse, très neuve, elle aussi, à propos des espèces de camps retranchés que les explorateurs ont découverts sur les sommets escarpés de ce mont Sipyle. Ces plates-formes, d'accès difficile, présentent des cours inclinées en pente douce, avec des réservoirs et des sortes d'*auges*, creusées dans le roc, dont la destination est restée inexplicable. M. B. soupçonne que ces endroits retirés pourraient bien avoir été ménagés par les premiers chrétiens pour l'administration du baptême. Les

auges, dans lesquelles on descendait par *deux marches*, ne devaient être autre chose que la piscine. L'un de ces baptistères à ciel ouvert possède une petite abside, qui pouvait être le lieu où siégeait l'évêque pour la confirmation. Rien ne s'oppose absolument à ce que ce soit la meilleure solution de ce problème archéologique. Il est également vraisemblable que notre auteur a raison quand il reconnaît un baptistère dans l'une des tours rondes qui se dressent encore près des ruines de la basilique de Pergame. Rien n'y manque, ni le réservoir pour recueillir l'eau des pluies, ni les canaux, ni même les vannes destinées à régler l'alimentation de la cuve baptismale.

Dans la troisième partie de son ouvrage, M. B. étend à toute l'architecture religieuse les principes de la science cryptographique. Les deux principaux sigles dont nous avons parlé, le resch et le chrisme, seraient, d'après lui, la source de toute décoration architecturale ; bien plus, ils seraient comme la loi de la construction elle-même. Qu'on en juge par ces deux phrases, que j'emprunte à l'auteur : « Ces sigles transformés en cent mille dessins plus ou moins artistiques au moment des persécutions en Asie Mineure, en Afrique ensuite, puis à Rome, ont formé peu à peu le bel Art qui n'est ni byzantin, ni roman, ni gothique, mais simplement et purement *Chrétien* (p. 288-289). — L'architecture des églises d'Europe... n'est ni *romane*, mot inventé en 1825 par Quicherat, ni *gothique flamboyante* ou *rayonnante*, mots inventés vers le milieu du XIXe siècle par de pseudo-archéologues ; c'est une architecture rituelle chrétienne (p. 143). »



Il paraît bien qu'ici l'auteur a poussé un peu loin ses conclusions. Vouloir découvrir partout le resch et le chrisme mystique est évidemment excessif ; car suivant ce système, il n'est plus possible de tracer une ligne droite ni une courbe, encore moins de croiser deux lignes, sans faire du symbolisme. Selon M. Beaudoire, cependant, le nom du Christ se lit en tout endroit dans nos édifices religieux, dans les nervures des fenêtres aussi bien que dans les rosaces de nos cathédrales, dans les palmettes des chapiteaux, dans l'arcade romane comme dans la courbe brisée de l'ogive, même dans l'intersection des arêtes des voûtes ! Et tout cet art serait venu d'Asie Mineure à la suite des Croisades. Mais tout cela est bien hypothétique. Qu'il se soit trouvé au moyen âge des artistes qui aient voulu donner à leurs constructions telle ou telle signification symbolique, cela n'est pas douteux ; mais il est inadmissible qu'il ait pu exister une tradition constante et universelle, qui aurait inspiré toutes les œuvres d'art jusqu'au XVIe siècle, *sans laisser aucune trace dans les documents écrits*. Aussi me semble-t-il que l'auteur a eu tort de généraliser un système qui a certainement du bon.

En résumé, il y a beaucoup à prendre dans le livre de M. Beaudoire, et l'on doit féliciter l'auteur de l'abondance de ses recherches. Nous avons le regret de ne rendre là qu'un hommage posthume ; une mort subite emporta M. Théophile Beaudoire au moment où s'imprimaient les dernières feuilles de son volume (1).

DE P.

LE COQ DU CLOCHER, par L. MARTIN. (Broch. extr. des *Mém. de l'Acad. Stanislas*). Nancy, Berger, 1904.

M. Martin a entrepris de résoudre l'intéressante question tant de fois exposée : pourquoi le coq sur la flèche de nos églises? Il l'a traitée de ma-

1. Nous devons à la complaisance des héritiers de M. Th. B. d'avoir pu donner quelques spécimens des illustrations soignées, qui ajoutent à l'intérêt de cet ouvrage.

nière littéraire et charmante, après l'abbé Barraud, A. De Caumont, l'abbé Godard et Barbier de Montault.

Dès 820, l'évêque Dampert plaçait un coq de bronze au faîte du clocher de Brescia, et ce ne fut sans doute pas la première des girouettes de cette forme ; depuis le Xe siècle les documents écrits célèbrent cette vigie gallinacée, qui plane dans les airs, brave la tempête, regarde le soleil, défie la foudre, qui toutefois la frappe souvent. S. Charles Borromée la prescrit dans ses *Actes de l'Église de Milan*.

Mais d'où lui vient son privilège ? — On a vu dans ce coq un emblème celtique, on a pensé qu'il figurait la patrie gauloise, que rappelle son nom, et même Jos. Bard s'insurgea jadis contre cet emblème profane et prétendit en dégarnir les tours d'église.

La vraie solution doit être demandée à l'interprétation des anciens. Déjà les Grecs et les Romains avaient fait du coq l'emblème de la vigilance et de l'activité ; ils lui attribuaient les fonctions de réveil-matin, et c'était pour eux le type du courage et de la vigilance en même temps qu'un oiseau protecteur. Les chrétiens reprirent ce symbole. Saint Ambroise célèbre dans ses hymnes le chant du coq et sa vigilance, S. Grégoire le Grand, Prudence et S. Hilaire dans leurs commentaires du livre de Job, assurent que le coq donna le signal de la Résurrection et montrent l'oiseau matinal secouant les fidèles dans leur torpeur.

Et ce n'est pas ici une fantaisie poétique ; les liturgistes du moyen âge ne tarissent pas sur le symbolisme de cet oiseau, qui pivote au gré des vents par-dessus la croix. S. Eucher, S. Grégoire, S. Bonaventure en font l'emblème du pasteur des âmes. Hugues de Saint-Victor développe cette idée mystique, reprise par Durand de Mende et Honorius d'Autun.

L. C.

LE DOUBLE CHŒUR DE LA CATHÉDRALE DE GLASCOW, par M. Th. LENNOX-WATSON. — Gr. in-4°, illustré de 180 pp., papier de luxe. — Glascow, Hedderwick, 1901.

A défaut de documents d'archives, M. Lennox-Watson a entrepris de narrer l'histoire de la cathédrale de Glascow à l'aide de l'étude consciencieuse des voûtes, étude qu'il a faite avec une remarquable pénétration. Il a pu établir que ce monument a été exécuté en cinq périodes, reconnaissables aux progrès survenus dans la construction des voûtes gothiques.

La première cathédrale de Glascow (1175-1194) fut en partie démolie et reconstruite sur un plan plus vaste, de 1208 à 1232, par l'évêque Walter ; le chœur fut achevé sous Bondington, entre 1233 et 1258. Cet édifice offre la curieuse disposition d'un chevet plat contourné par un double déambulatoire de forme carrée ; Villard de Honnecourt en a donné dans son album le croquis et le dispositif.

Après Walter on travailla encore un siècle à l'achèvement de la nef, dont on poursuivit la construction à mesure des ressources.

De l'édifice primitif on a conservé les deux travées S.-O. de la crypte ; mais la voûte en fut reconstruite de 1240 à 1260.

Toutes ces dates, assez précises, notre auteur les déduit de l'étude des voûtes et en particulier du tracé et du profil des moulures, et sa perspicacité n'est pas mise en défaut même en présence de certaines parties où l'on a été amené à conserver des tracés et des profils surannés pour continuer l'œuvre commencée ; les reprises se trahissent par la manière spéciale dont on dut alors constituer les retombées et les sommiers.

Nous ne reprendrons pas avec l'auteur, l'évolution si rationnelle et si rapidement progressive de la voûte en croisée d'ogive au cours du XIIIe siècle. Une étape dans cette évolution est marquée par l'adoption des ogives en plein cintre, combinées avec des formerets à cintre brisé ; cette phase apparaît à Glascow en 1240 ; elle y est accusée surtout par un bel agencement des sommiers, comme de la retombée d'une série de nervures d'un même rayon de courbure ; c'est le second système de voûtes, faisant place aux voûtes romanes.

Un troisième stade va de 1230 à 1250 ; le plan d'ensemble, arrêté par Bondington avant les travaux de 1235, ne comportait pas de superstructure voûtée au-dessus du compartiment central formant le chœur proprement dit ; cette partie fut couverte de charpente, tandis qu'on hâtait l'achèvement des voûtes des bas-côtés. Mais les moulures de ces dernières sont celles qui furent à la mode en 1250.

Mais voici qu'un nouvel élément s'introduit dans l'organisme des voûtes, à savoir la lierne, qui était apparue en Angleterre dès 1230, et qui en devint un accessoire inséparable à partir de 1240. Le compartiment central de la crypte de Glascow, une des plus belles et des plus récentes de l'Europe, date des environs de 1260. Ici, la disposition nouvelle se trouve greffée sur l'ancienne déjà partiellement exécutée. Ainsi, les bas-côtés de la crypte, qui remontent à 1235, sont couverts de simples croisées d'ogives, aux moulures épaisses et toriques. Au centre, les profils sont plus fouillés, et le tracé des nervures rappelle l'ichtographie des pièces isolées, salles capitulaires, etc.

C'est la voûte en étoile, telle qu'elle figure dans l'album de Villard de Honnecourt, dessinée, Quicherat l'a démontré, de 1240 à 1251 ; cette voûte devint commune au XIVe siècle (église de Ste-Marie et de Ste-Catherine de Lubeck).

Après les liernes apparaissent les tiercerons, spécialement nécessaires, en Angleterre, pour soutenir à ce point intermédiaire, les liernes qui offrent fort peu de flèche (à l'abside on peut constater leur fléchissement). Les tiercerons apparaissent dans la voûte de la cage de l'escalier d'ouest de la crypte.

Puis le système se développe, engendre les contre-liernes ou goussets, les tiercerons multiples, pour aboutir à la voûte en éventail ; les nervures deviennent plus étroites et plus élancées pour mieux se dégager. Pendant ce temps (la première moitié du XIIIe siècle), les profils des moulures fournissent des indications chronologiques infaillibles, surtout ceux des nervures. A Glascow leurs profils accusent cinq époques distinctes, allant de 1220 à 1270 pour les quatre premières, la cinquième est postérieure. Pour établir cette classification, l'auteur entre dans des détails techniques sur la marche des travaux, les moyens d'élevage, etc. L'étude de l'agencement des sommiers lui permet de restituer la disposition primitive des voûtes et la partie centrale de la crypte. Les nervures, commencées en 1240, ont dû être déviées en 1260 pour s'adapter à un nouveau tracé de l'ossature du plafond voûté.

Bref, cette étude anatomique d'un des beaux monuments de l'Angleterre est un travail vraiment scientifique, fécond en déductions bien établies.

L. C.

DICTIONNAIRE DE LA BIBLE, t. XVII.

Décrivant la ville hébraïque de *Gébal*, M. Le Camus nous représente ses habitants comme d'habiles constructeurs qui ont collaboré au temple de Jérusalem. Les murs de la cité, dont il exhibe d'intéressantes reproductions d'après Renan, sont d'un magnifique appareil ; ceux du temple de Jérusalem leur étaient analogues.

L'article de M. F. Prat sur la *généalogie* de Jésus-Christ est à consulter par les artistes appelés à composer un arbre de Jessé. Celui de M. Lesètre sur la *génuflexion* est instructif au point de vue iconographique. M. Legendre décrit les ruines d'Umm-Qeis, l'antique Gadara, et le remarquable tombeau restitué par Schumaeker. Intéressant pour tout lecteur est l'article sur Gethsémani et le jardin des Oliviers. Au mot *gond*, M. Lesètre fait connaître le curieux pivot d'une porte en pierre d'une chambre funéraire du tombeau des rois de Jérusalem.

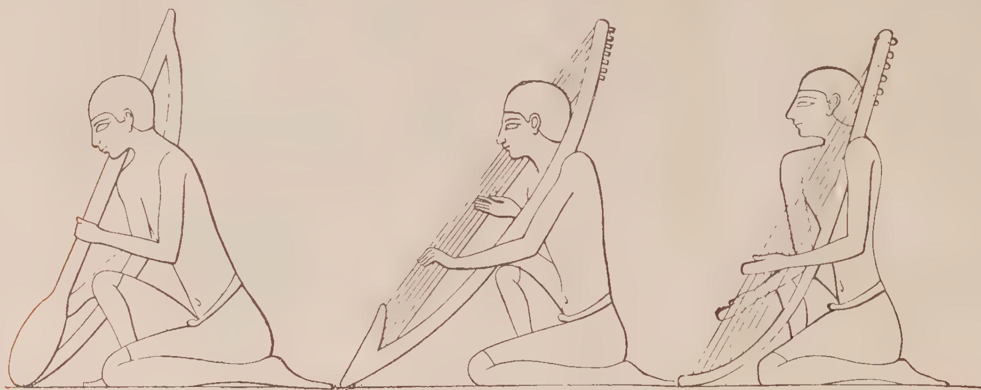
Dans un autre article (gouvernail), il montre comment les navigateurs grecs suppléaient par la manœuvre des rames à l'instrument du pilote qui ne fut adapté qu'au commencement de l'ère chrétienne à l'étambot des navires.

Bien intéressante pour nos lecteurs est l'importante étude du même savant sur le grand-prêtre, son élection, sa consécration, sa fonction, spécialement son *costume*, d'où dérive le splendide costume sacerdotal et pontifical chrétien, le costume dont le Seigneur avait lui-même fourni la description et qui faisait l'admiration des Hébreux : l'éphod, le pectoral ou rational, la tunique à lames d'or et la tunique de byssus, la tiare, la ceinture brodée, etc. — Ce sujet est développé dans d'autres articles du dictionnaire relatifs aux termes précités.



Costume du grand-prêtre, d'après J. Braun.

Plus loin il étudie l'art de la *gravure* chez les Hébreux, la gravure sur pierre, les sceaux dont on voit un si beau spécimen au Louvre (sceau d'Armais). Le costume liturgique était rehaussé de pierres gravées, enchâssées dans l'or. Toutefois le peuple juif était peu expert dans cet art déli-



Joueurs de harpe égyptiens.

cat, les Phéniciens lui procuraient les joyaux nécessaires, les gemmes égyptiens et assyriens.

Fort curieux est l'article de M. Levesque sur



Grenade figurée sur les colonnes du temple de Jérusalem. d'après la restitution de M. Chipiez.

la *grenade.* Ses fleurs et ses fruits furent remarquables dans l'art hébraïque.

La grenade était figurée sur la colonne du temple de Jérusalem; deux cents grenades étaient rangées autour du chapiteau et du portique, comme on le voit dans la restitution de M. C. Chipiez.

M. Beurlier nous présente la restitution par Curtius, du fameux gymnase d'Olympie, mis au jour assez récemment par les fouilles de l'École française d'Athènes.

On le voit, la savante encyclopédie biblique de l'abbé Vigouroux est pleine de données précieuses où chacun peut prendre sa part, notamment les archéologues chrétiens qui nous lisent. — Ces quelques glanes suffiront, pensons-nous, à leur montrer combien le *Dictionnaire de la Bible* peut les seconder dans leurs études.

L. C.

HISTORIA DE LA ARQUITECTURA CHRISTIANA, par V. Lamperez-y-Romea. — In-12, illustrée de 240 pp. Barcelone, J. Gili, 1904.

M. Lamperez-y-Romea, professeur de l'École Supérieure d'architecture de Madrid, que nos lecteurs connaissent bien, comme le plus autorisé des architectes archéologues de l'Espagne, était tout désigné pour éditer ce livre, grandement désiré par la masse du public instruit, à savoir un précis de l'Histoire de l'architecture chrétienne. Il l'a fait avec sa compétence reconnue, et il a eu le talent de condenser en quelques pages substantielles cette énorme matière, qui comprend l'historique, les procédés et les formes des styles successifs, latin et byzantin, tant d'Orient que d'Occident, roman, gothique et classique renaissant ; en outre il fait connaître les grands monuments

des époques historiques ; il insiste, comme de juste, sur les beaux monuments de son pays. Nous prédisons bon succès à son éditeur M. J. Gili.

L. C.

ARNOULD DE VUEZ, PEINTRE LILLOIS (1644-1720), par L. QUARRÉ-REYBOURBON. — Petit in-4° de 80 pp., nombreuses planches. Lille-Lefèbvre-Ducroy, 1904.

Monsieur Quarré-R. est un érudit dont l'activité se manifeste par de nombreuses communications aux sociétés savantes. C'est à la réunion des sociétés de Beaux-Arts de l'an dernier, qu'il a présenté la biographie de Vuez, rééditée en un volume de luxe, élégamment présenté.

Le personnage est intéressant, et sa vie est retracée consciencieusement à l'aide de documents inédits, conservés entre les mains de Me Lasserre d'Arras, descendante du peintre. Celui-ci naquit à Saint-Omer, se forma à Paris et à Rome ; il fut élève de Lebrun. Peut-être bien pourrait-on lui attribuer (M. Quarré le pense) les dessins du Parthénon rapportés par le marquis de Nossital et qu'on attribuait jusqu'ici à Carrey. Vuez se maria à Lille et s'y fixa. Intéressants sont ses travaux, dont notre auteur dresse la liste imposante; il lui assigne une place parmi les décorateurs du genre de Lesueur. Ses peintures sont dignes, et empreintes de sentiment. Le Jugement dernier, destiné à la salle du conclave à Lille, est une page de grande allure.

L. C.

CONSTRUCTION PROJETÉE SOUS LOUIS XIV A VERSAILLES D'UN PAVILLON D'APOLLON, par J. FENNEBESQUE. — Broch. in-8°. Versailles, Bernand, 1902.

Ce pavillon d'Apollon dont M. F. nous fait la description d'après un manuscrit du temps, aidé d'une estampe du projet, devait être un vaste musée encyclopédique à l'usage de la Cour, contenant des salles spéciales pour l'histoire, la philosophie, pour l'architecture et la sculpture, pour la peinture et l'optique, pour la poésie et la musique, et il eût été digne, par sa splendeur, du Roi Soleil.

Un rêve éblouissant qui faillit se réaliser.

L. C.

ITINÉRAIRE DES PROMENADES DE LA FAMILLE ROYALE DANS LES PARCS DE VERSAILLES, par J. FENNEBESQUE. — Broch. in-8°. Versailles, Bernand, 1902.

C'est un autre aspect, plus vivant, des fastes de la cour du XVIIe siècle, qu'évoque M. F. quand il commente l'itinéraire dont il s'agit, c'est-à-dire le plan, conservé au Cabinet des Estampes, des allées fréquentées par la famille royale, et entretenues en conséquence. Le sujet, on le comprend, n'est pas pour nous arrêter spécialement.

L. C.

DOCUMENTS D'ART MONUMENTAL DU MOYEN AGE, architecture, sculpture, ferronneries, relevés et croquis, par Vincent LENERTZ, architecte, chef des travaux graphiques à l'Université de Louvain. — Vromant et Cie, Bruxelles.

Nous sommes dans une période remarquable au point de vue de l'étude des monuments anciens. Nulle époque de l'histoire n'a vu le public éclairé s'attacher avec cette passion à leur étude ; cette ferveur excessive passera, et sans doute ne se reproduira plus, car bientôt ce qui nous en reste sera suffisamment connu ; l'attrait qui s'attache jusqu'ici à des mines encore exploitables se perdra, et d'ailleurs l'on sait que les esprits s'orientent vers les formes de l'avenir greffées sur celles du passé.

En attendant, quelle riche collection de monographies et de recueils les arts graphiques si perfectionnés mettent à notre disposition ! Tantôt ce sont des rendus au crayon lithographique d'après nature ou d'après photographie, comme les inappréciables petites monographies d'édifices anciens de M. Raguenet ; tantôt ce sont des collections de phototypies comme la série des cathédrales françaises de Robert, et la collection des monuments, malheureusement interrompue, qu'avait entreprise M. Dero ; ou bien encore de fines reproductions phototypiques des savants dessins des architectes de la Commission des monuments historiques, éditées par Schmitz, ou encore les croquis des Vieux coins de Flandre, tracés sur la pierre lithographique par M. Heins. M. Lenertz nous fournit aujourd'hui le dernier cri, le genre le plus savoureux de rendus des monuments anciens : ce sont ses propres croquis originaux.

La photographie nous donne l'aspect réel et pittoresque des monuments, pris d'un point de vue perspectif, mais son rendu superficiel nous laisse ignorer les mystères de sa structure et nous dérobe quantité de choses essentielles. Les relevés orthogonaux nous fournissent avec précision les données métriques et, avec des coupes, les secrets de la structure, mais nous désenchantent en supprimant la poésie et l'âme du monument ; les croquis brossés sont un régal pour l'amateur, mais disent peu à l'homme d'étude. Pour les gens studieux de l'art monumental, rien de tel que ces relevés pris au pied du mur par un bon technicien, qui s'attache

aux choses intéressantes, en dégage toute la substance, donne l'impression esthétique et l'analyse structurale, et en quelques traits d'un crayon anatomiste, relevés de teintes de lavis, rapporte dans son carnet des notes précieuses, à l'aide desquelles il puisse féconder ses études de composition. Quand ce dessinateur touriste est un maître et de la technique et du dessin, comme M. Lenertz, ses croquis de voyage sont des documents de premier ordre, qu'on peut à bon droit lui envier. Aussi lui sommes nous reconnaissants de nous les céder dans toute leur saveur originale et primesautière, reproduits tels quels en fac simile par le nouveau procédé de la photographie en trois teintes. — On en jugera par la planche spécimen que nous donnons et qui est extraite de son recueil (1).

L. C.

PETIT FORMULAIRE DE PRIÈRES. — Imprimerie St Augustin, Desclée, Paris, Lille, Rome.

Ce sont œuvres artistiques, que certains livres de prières, que produit notre éditeur. Nous avons sous les yeux un joli paroissien en maroquin écrasé, format pratique, glissant facilement dans la poche ou dans le réticule ; malgré cela, très complet, vrai formulaire de prières. En plus des prières habituelles de la messe, de la communion, vêpres, salut, chemin de croix, rosaire, on y trouve plusieurs litanies, la prière indulgenciée à la Ste Famille, le *Memorare* à S. Antoine et, heureuse innovation ! les évangiles des dimanches ! La lecture des Saints Évangiles si recommandée est si précieuse aux âmes chrétiennes ; et tout cela, condensé en des pages mignonnes, admirablement imprimées, et élégamment reliées. C'est à rendre dévot un mécréant qui a du goût.

L. C.

RAPPORT SUR LA DÉMOLITION D'UNE PARTIE DE L'ENCEINTE ROMAINE DE SENS EN 1903, par l'abbé CHARTRAIRE. — Broch. Imp. nat., 1904.

La Société archéologique de Sens suit avec un légitime intérêt les démolitions successives auxquelles ne peut échapper ce précieux reste d'une enceinte remarquable. Le premier fonds du musée local, riche déjà de 300 pièces, fut formé en 1840 des épaves de ces murs antiques entamés en 1840, et qui n'ont plus aujourd'hui que quatre des seize tours, figurées sur le plan restitué par M. Lallier. M. S. Julliot en a tiré alors la grande inscription de *Magilius*, et a pu restituer la façade des thermes *d'Agedincum* (Xe siècle). Un nouvelle démolition, opérée en 1903, et suivie par la Société et par son érudit vice-président, a donné des fragments d'architraves et d'une frise ornée de bas-reliefs où figurent la tête colossale d'*Helios*, de curieuses inscriptions polychromes à lettres incrustées de métal, une nymphe couchée dans une gracieuse attitude, une stele ornée de la figure en pied d'un personnage entier, et quantité de fragments, dont M. Chartraire donne un inventaire méthodique.

1. [illegible] en quatre livraisons, de [illegible] au prix de [illegible] par livraison [illegible]

Périodiques.

BURLINGTON MAGAZINE. — M. James Weale publie dans le fascicule de Mars une notice sur Jean Van Eyck qui semble de nature à intéresser nos lecteurs, comme tout ce qui concerne les maîtres de l'ancienne École flamande. Nous la traduisons textuellement.

La mort de Jean Van Eyck, sa veuve et ses enfants. Tous les écrivains jusqu'en 1795, sont d'accord pour dire que Jean Van Eyck est mort vers l'an 1440. En classant les archives de l'église St Donatien dans laquelle il a été enterré, j'ai trouvé dans les comptes de la fabrique de cette église, de l'année commençant le 25 juin 1440, et finissant le 24 juin 1441, l'indication des sommes reçues pour sa tombe, et la sonnerie des cloches à ses funérailles ; dans l'obituaire de l'église son anniversaire devait être célébré le 9 de juillet. Cette date, quoique incorrecte, est généralement acceptée maintenant. Deux postes dans les comptes de Waltère Poulain, receveur général des Flandres, pour l'année terminée le 31 décembre 1441, prouvent que le décès de Jean eut lieu en 1441, mais ils laissent incertaine la date exacte du jour de cet événement. La première de ces annotations établit qu'il conserva le titre de peintre du duc jusqu'à sa mort, que le salaire de cette charge lui fut payé jusqu'au 24 du mois de juin 1441 ; le reçu signé du peintre est rappelé par le compte. Le second poste (1) nous informe que Jean mourut vers la fin de juin, et qu'au 22 du mois de juillet, le duc en considération des bons et agréables services rendus par le peintre décédé et en compassion de sa veuve et de ses enfants, leur fit un

1. A demoiselle Marguerite, vefve du dit Jehan Van Eyck, paintre de mon dit Seigneur qui trespassa environ la fin du mois de Juing en dit an mil CCCC quarante ung, a laquelle icellui Seigneur, consideracion eue aux bons et agréables services que lui avoit fait le dit deffunct en son vivant, et pour pitié et compassion d'elle et de ses enfants demourez après le décès, a ottroié de sa grace especial qu'elle ait été prompte pour elle et ses dix enfants pour une fois [illegible] la moitié de tele pension ou gaiges qu'avoit et prenoit de lui le dessus dit deffunct par chacun an en son vivant, laquele pen-

don de 360 livres, l'équivalent du salaire sémestriel de son époux. Nous apprenons en outre, par la même annotation, que le nom de baptême de la femme de Jean Van Eyck était Marguerite, qu'elle demeura veuve avec au moins deux enfants dont l'une était la filleule du duc, Philippe ou Philippine, née au mois de juin 1434, et l'autre Livine devint religieuse à Maaseyck en 1449.

(Juillet) (1). — M. R. Fry étudie la collection de sir Hubert Parry (1er article). Cette première partie est consacrée aux Primitifs italiens, qui y sont particulièrement bien représentés. Parmi les œuvres les plus remarquables de cette période, il faut citer : *Une Nativité*, de l'école de Cimabué, dont la date d'exécution peut être fixée aux environs de l'an 1400 ; un polyptyque de Bernardo Daddi ; deux tableaux d'autel de Taddeo et d'Angelo Gaddi ; une *Adoration des Mages* de Lorenzo Monaco, etc.

M. E. Blochet s'occupe de certains manuscrits à miniatures que l'on a pu voir au printemps dernier à l'exposition d'art musulman du pavillon de Flore. On sait combien est rare, dans l'art musulman, la reproduction de la figure humaine ; ç'a donc été une bonne fortune pour les orientalistes, de pouvoir admirer les très curieuses enluminures prêtées à cette exposition par la Bibliothèque Nationale, le baron E. de Rothschild, M. Ch. Schefer, etc.

A signaler encore dans ce numéro : un article de M. Percy Macquoid sur les trésors d'argenterie du collège de Winchester ; — une étude de M. R. Petrucci sur les sceaux des corporations bruxelloises ; — enfin, un article de M. E. Molinier sur les tapisseries des Gobelins du XVIIe siècle.

(Août). — M. Campbell Dodgson examine un portrait dessiné d'Albert Dürer, récemment acquis par le British Museum, et qui porte les poinçons de deux collectionneurs notables : sir Thomas Laurence et le capitaine William Coningham. Commentant une inscription qui se trouve à l'extrémité supérieure gauche du dessin, M. Dodgson établit que le personnage représenté est la princesse Marguerite, sœur de Casimir, margrave de Culmbach, et fille du margrave Frédéric de Brandebourg, Ansbach et Bayreuth (1460-1536).

Un article de M. Mason Perkins est relatif à Andrea Vanni, un des plus lointains représentants de l'école siennoise (août 1333) et dont il ne reste plus que trois ouvrages rigoureusement authentiques, tous les trois à Sienne : une *Sainte Catherine* dans l'église San Domenico ; une *Crucifixion*, à l'Institut des Beaux-Arts, et enfin un polyptyque relativement peu connu dans l'église de l'Alborino.

A citer encore, dans ce fascicule, un article de notre collaborateur M. James Weale sur *Les Primitifs flamands à l'Exposition de Bruges* de l'année dernière ; une notice sur les dernières acquisitions du Louvre, etc.

(Septembre-octobre 1903). — M. Bernhard Berenson commence une étude sur un peintre siennois de la légende franciscaine, lequel n'est autre que Stefano di Giovanni, dit Sassetta. Déjà, dans le numéro de mai, M. Langton Douglas avait réhabilité le nom et l'œuvre de ce peintre qu'ont trop ignoré la plupart des critiques d'art. Après lui, et s'aidant d'ailleurs beaucoup de son article, M. J. Destrée (*Art moderne*, 2 août) a retracé la vie et le rêve d'art de Sassetta, et s'est essayé à un premier catalogue de ses œuvres. M. Berenson, plus heureux que ses devanciers, puisqu'il lui a été donné de retrouver et d'identifier les neuf panneaux du grand retable que l'artiste exécuta pour l'église Saint-François, à Borgo San Sepolcro, se place cependant à un point de vue différent. Il analyse les œuvres de Giotto dans l'église d'Assise, moins comme œuvres d'art que comme interprétations de la légende franciscaine, et il nous montre comment elles échouent à nous communiquer l'essence spirituelle de l'enseignement de saint François. Comparant ensuite l'art européen à celui d'Extrême-Orient, il se livre à des considérations étranges, d'où résulterait la supériorité de ce dernier dans l'expression du spirituel ; il en donne comme exemple une peinture chinoise du XIIe siècle, représentant un miracle, dans la collection de M. Denman W. Ross, de Cambridge U. S. A.

M. Campbell Dodgson donne une notice sur un saint Jean à Pathmos : une gravure sur bois attribuée à tort à Hans von Kulmbach. L'auteur, après s'être élevé contre cette attribution, s'appuie sur la couronne qui entoure la signature pour y reconnaître la signature de Hans Knoblauch, imprimeur et éditeur strasbourgeois (période d'activité : 1500-1528), qui serait alors le p[illegible] et l'éditeur de cette gravure ; quant à l'auteur, il doit être cherché parmi les artistes strasbourgeois contemporains, peut-être [illegible] Wechtlin ?

sions ou gaiges finisent au terme de la Saint Jean mil CCCC quarante ung par le trespas dicellui deffunct, comme il appert plus à plain par les lettres patentes de mon dit Seigneur sur ces faictes et données en sa ville de Brouxelles le XXIIe jour de juillet au dit an mil CCCC quarante ung. Pour ce icy par vertu d'icelles et quittance de la dite vefve, cy rendues à court, pour les diz gaiges ou pension d'un demy an escheu au Noel ou dessus dit an mil CCCC quarante ung, la somme de [illegible] du pris de XL gros la livre [illegible]

1. Ce compte rendu est emprunté au *Courrier de l'Art*.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS. — Livraison du 1er février 1904.

Le Renouvellement de l'Art par les « Mystères » à la fin du moyen âge (1er article), par M. É. Mâle.

Quelques bois sculptés de l'école tourangelle du XVe siècle par M. P. Vitry.

Un Portrait d'enfant : « Elizabeth Laura Henrietta Russel », par le baron R. Portalis.

Le Palais Farnèse par M. André Chaumeix.

Deux mannequins en bois du XVIe siècle, par M. É. Michel, de l'Institut.

Girolamo della Robbia et ses œuvres (2e et dernier article), par miss M. Cruttwell.

Deux « Vies » d'évêques sculptées à la cathédrale de Rouen (2e et dernier article), par Mlle L. Pillion (1).

Artistes contemporains. — R. Mols ; P.-J.-C. Gabriel (2e et et dernier article), par M. Georges Riat.

Bibliographie : Deux récents historiens de Watteau (Gabriel Séailles ; Edgcumbe Staley), par M. Maurice Tourneux ; — Constantin Meunier, sculpteur et peintre (Camille Lemonnier), par M. R. M. ; — Monumenti dell' Italia meridionale (Adolfo Avena), par M. E. Bertaux ; — Sports et jeux d'adresse (H.-T. D'Allemagne), par M. A. M.

Cinq gravures hors texte :

L'Adoration des bergers, miniature par Jean Fouquet (Musée Condé, Chantilly).

Elizabeth Laura Henrietta Russel, par William Owen.

Les Œuvres de miséricorde, bas-reliefs en terre cuite émaillée, par Girolamo della Robbia.

Carrier, bronze par M. Constantin Menier.

THE CRAFSMAN. — Nous venons de recevoir le nº d'octobre de cette revue mensuelle de métiers d'art publiée par « The united Craft » (2).

Le fascicule est copieusement illustré et contient en dehors d'articles traduits du français des études originales de Caryl Caleman sur l'auréole comme symbole à travers les siècles ; de Wendell, G. Corthell sur le travail du bois en Suisse; de Louise Stowell, sur les images peintes du Japon, de Irène Sargent sur l'art de la poterie au collège Ste-Sophie à Nouvelle Orléans.

HANDICRAFT est une autre revue mensuelle d'arts et métiers publiée par « The Society of arts and crafts » (2). Le Nº de septembre contient un article intéressant traitant du verre et qui fait suite à un autre article sur les vitraux paru dans le nº de juillet. Dans le nº d'août a paru une étude de M. Hodge sur la reliure des livres.

E. C.

1. Il sera rendu compte de ce travail dans notre prochaine livraison

2. 277, South state street Syracuse New-York, 3 dollars par an.

MISCELLANEA D'ARTE (1903, fasc. 10-11).

Ce double numéro est entièrement consacré à Masaccio, à sa vie et à ses œuvres.

— M. Marrai, à propos des fresques de la chapelle Brancacci, au Carmine, dues au pinceau de Masaccio et de Masolino, consacre à ces deux grands peintres des pages des plus intéressantes et d'une critique très sûre.

— M. Paolo d'Ancona nous décrit le tableau d'autel de l'église del Carmine, actuellement à la galerie de l'Académie des Beaux-Arts, généralement attribué à Masaccio. Sans vouloir nier cette attribution, M. d'Ancona ne la croit pas aussi certaine qu'on le dit généralement.

— M. N. Ferri a étudié des dessins de Masaccio, tous assez arbitrairement attribués au célèbre réformateur de la peinture toscane. Il passe en revue, d'après le catalogue Braun, ceux du musée de Lille, du Louvre, du British Museum, des Offices, etc. Aucun ne paraît à M. Ferri d'une authenticité certaine.

— Enfin, M. Giovanni Poggi consacre une importante étude à la table d'autel que Vasari dit avoir été faite par Masaccio pour l'église del Carmine à Pise.

(Fasc. 12). — M. Canestrelli étudie minutieusement l'église de San Quirico in Osenna, située à 45 kilomètres de Sienne. Il conclut que cet édifice date de la seconde moitié du XIIIe siècle, sauf la porte occidentale, qui est du XIIe siècle (8 illustrations).

— M. Jacques Mesnil étudie la *Madone des constructeurs ;* c'est la plus ancienne œuvre d'Andrea della Robbia, dont la date soit établie par un document précis ; elle date de 1475. Andrea avait 40 ans.

RIVISTA D'ARTE (1904, nº 1).

A dater de 1904, la *Miscellanea d'Arte* se publie sous le titre *Rivista d'Arte.* Elle est dirigée par une Commission de laquelle font partie MM. Corrado Ricci, Benvenuto Supino et Giovanni Poggi.

— M. Corrado Ricci, à propos du tableau peint à Florence par Benozzo Gozzoli pour la confrérie

1. 14, Somerset Street at Boston Massachussetts, 1 dollar par an.

de San Marco, et aujourd'hui à Londres, recherche ce qu'a pu devenir la prédelle. Il suppose, d'après les sujets indiqués par les documents, que c'est à ce tableau que se rapportent deux petits tableaux de Gozzoli : le *Miracle de saint Dominique*, qui est à Brera, à Milan, et le *Miracle de saint Zénobe*, de la collection Rodolphe Kann, à Paris.

— M. Carlo Gamba étudie un tableau de Pontormo, qu'il a trouvé dans l'église de Carmignano.

— M. Emilio Robiony publie des documents établissant que la *Madone au long cou* du Parmesan (galerie Pitti), a été achetée en 1698 par le grand-duc de Toscane Ferdinand de Médicis, aux Pères Servites de Parme par l'intermédiaire du comte Calvi.

(N° 2). — La plus grande partie du numéro est consacrée aux dessins de Michel-Ange que MM. Ph. Ferri et Jacobsen ont découverts.

— M. Corrado Ricci étudie un tableau de Bartolomeo Caporali récemment acheté par le musée de Florence et placé aux Offices. Il représente *La Madone, l'Enfant Jésus et des anges*. Il est très bien conservé et d'un fort beau coloris.

— M. de Fabriczy publie quelques documents sur Mino da Fiesole.

(N°s 3-4). — M. Peleo Bacci étudie une *Résurrection* du Florentin Benedetto Buglioni, l'auteur des terres cuites de l'église de la Badia, à Florence. Cet ouvrage important se trouve au Capitole, annexé à l'église Saint-François, à Pistoia. Les documents qui le concernent portent les dates de 1489 et de 1490.

— M. Jacques Mesnil publie des documents sur la Compagnie de *Gesù Pellegrino*. Cette Société était très importante au XVe siècle à Florence et siégeait à Santa Maria Novella.

— M. Colasanti décrit le tableau de Néri di Bicci, à la Pinacothèque de Gubbio, qui représente *La Vierge adorant l'Enfant Jésus*. Il la compare au tableau de Fra Filippo Lippi qui est à Berlin et qui représente le même sujet et il conclut que Néri di Bicci a suivi de près Filippo Lippi sans arriver à en atteindre toute la grâce.

— En quatre pages intéressantes, M. Durand-Gréville continue ses « Notes sur des tableaux et dessins de collections italiennes. » Il signale en particulier la *Vierge avec l'Enfant* de la Pinacothèque de Lucques. Cette œuvre, attribuée à l'école allemande du XIe siècle, semble à l'auteur l'œuvre d'un grand peintre néerlandais [1].

1. *Courrier de l'Art.*

JAHRBUCH DER KUNSTHISTORISCHEN SAMMLUNGEN DES ALLERHŒCHSTEN KAISERHAUSES. Tome XXI, année 1900.

Ce volume contient les travaux suivants, illustrés, comme d'habitude, de nombreuses et belles reproductions dans le texte ou hors texte :

— *La Peinture de paysage en Toscane aux XIVe et XVe siècles, son origine et son développement*, par M. Wolfgang KALLAB.

Pendant toute la période antique et byzantine le paysage a gardé un rôle secondaire. Ce n'est qu'au commencement du XIVe siècle, qu'avec Giotto et Duccio, nous voyons l'éveil d'un sentiment direct de la nature. Parmi les idéalistes du XIVe siècle, Ambrogio Lorenzetti fut le seul réaliste. Il renonça aux fonds dorés que Duccio conservait encore, mais il n'eut pas sur ses contemporains une bien grande influence. Enfin Masaccio se dégagea complètement de la tradition byzantine. Il peignit les collines des environs de Florence, les vallées de l'Arno et du Mugello. Mais ces paysages, traités par grandes lignes et par masses d'ombre et de lumière, sont toujours subordonnés au sujet principal. Au contraire, ses successeurs, les naturalistes du XVe siècle, s'attardèrent dans des recherches de détails, ponts, champs clos, villes fortifiées « ed altri minuzie delle natura », selon le mot de Vasari. Ils semblaient avides de faire parade de leur science de la perspective dont les lois venaient d'être établies par L. B. Alberti, P. Uccello et Piero della Francesca. Ce dernier fut, d'ailleurs, un grand paysagiste. Il se préoccupa de rendre l'atmosphère et de résoudre tous les problèmes de la perspective aérienne, dont ses prédécesseurs semblaient ne pas se douter. Les Ombriens de la fin du XVe siècle se préoccupèrent de rendre dans leurs paysages les harmonies des différentes heures du jour et ils purent être considérés comme les créateurs du paysage intime.

Léonard de Vinci, par ses paysages, n'appartient guère à l'école florentine. Ses fonds de rochers fantastisques font plutôt penser aux montagnes dolomitiques qu'aux collines de la Toscane. Par ses traités, il fut le premier théoricien du paysage et il étudia, par esprit scientifique, bien des problèmes dont on ne retrouve aucune trace dans ses tableaux.

Le paysage florentin ne se développera pas aux siècles suivants comme à Venise. Ce n'est qu'un épisode sans grande influence sur la peinture moderne. Mais il a pourtant un intérêt historique comme exemple de la transition entre les formules du moyen âge et la compréhension individuelle de l'art moderne.

— *Les Types de la « Genèse » de Vienne sur les ivoires*, par M. Hans GRAEVEN.

M. Graeven établit les ressemblances évidentes qui existent entre certaines scènes de ce manuscrit et des ivoires byzantins dispersés dans diverses collections et dont les sujets demeuraient jusqu'à présent incertains. L'auteur croit que les compositions de la *Genèse* sont des copies de recueils de sujets d'après d'anciens modèles dont se servaient les artisans byzantins du IXe siècle.

Notons l'*Histoire de la miniature dans la maison d'Este*, à Ferrare, par M. Julius Hermann (1).

1. D'après la *Chronique des Arts*.

BULLETIN DES MUSÉS ROYAUX DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS DE BRUXELLES.

M. J. Destrée publie dans le numéro de janvier ses études sur le phylactère de Ste-Marie d'Oignies exécuté par le frère Hugo. Cet objet de toute beauté, récemment acquis par le musée de Bruxelles, appartenait à l'église Saint-Nicolas de Nivelles, où il a été mis en évidence pour la première fois par la Gilde de St-Thomas et St-Luc. M. Destrée le compare à un phylactère semblable dû au moine d'Oignies, et conservé au trésor des Sœurs de Notre-Dame de Namur, et à un troisième, appartenant à le cathédrale de Cologne et signalé par le chanoine Schnütgen.

L. C.



Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Barrière Flavy. — Fouilles de l'église de Saint-Paul d'Auterive. — In-8°. Toulouse, Chauvin et fils, 1903.

Bastier (P.). — Fénelon, critique d'art. — In-8°, 63 pp. Paris, Larose. 1 fr.

Beaudoire (T.).—Genèse de la cryptographie apostolique et de l'architecture rituelle du Ier au XVIe siècle. — In-8°, 292 pp. et fig. Paris, Champion, 1903. 30 fr.

Berteaux (E.). — L'art dans l'Italie méridionale, de la fin de l'empire romain a la conquête de Charles d'Anjou. — In-4°, 404 fig., 38 pl., 2 tabl. Paris, Fontemoing. 80 fr.

Bréhier (L.). — Les origines du crucifix dans l'art religieux *(Science et Religion)*.— In-12, 64 pp. Paris, Bloud, 1903.

* Chartraire (L'abbé). — Rapport sur la démolition d'une partie de l'enceinte romaine de Sens en 1903. Broch. Paris, Imp. nat., 1904.

De Baudot (A.) et Perrault-Dabot (A.). — Archives de la commission des monuments historiques. Périgord-Languedoc, Gascogne-Provence. — In-4°, 100 héliogr. Paris, Laurens. 110 fr.

De Chennevai (H.). — Petit inventaire illustré de chalcographie du Musée national du Louvre. — In-8°, 42 pp., 1 pl., 45 grav., Paris, Joanin, 1903. 1 fr. 50.

de Dion (A.). — Croquis Montfortois. La chapelle Saint-Laurent. — In-4°, 41 pp. et fig. Tours, 1903.

de Rivières (Bon). — Les statues tombales du musée des Augustins de Toulouse. — In-4°, 28 pp., 4 pl. et 2 fig. Toulouse, Chauvin, 1903.

* Dictionnaire de la bible, t. XVII. — Paris, Letouzey et Ané.

Doniol (A.). — Histoire du XVIe arrondissement de Paris. — 1 vol. in-8°, avec grav. et cartes, Paris, Hachette, 1903.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Durrieu (L.). — L'Histoire du bon roi Alexandre. Extr. des *Études d'art ancien et moderne*, 1903.

Érard (Ch.). — L'art byzantin, son architecture sa décoration. Texte de A. Gayet. — 13 pl. en héliog. et 21 pl. en couleur. Paris, Soc. franç. d'édition d'art. Fr. 140.

* Fennebesque (J.). — Construction projetée sous Louis xiv a Versailles d'un pavillon d'Apollon. — Broch. in-8°. Versailles, Bernand, 1902.

* Le même. — Itinéraire des promenades de la famille royale dans les parcs de Versailles. — Broch. in-8°. Versailles, Bernand, 1902.

Gosset (A.). — Basilique Saint-Remi. Origine architecturale. — In-8°, 16 pp., grav. et plan. Reims, Imp. de l'Académie.

Jamot (C.). — Inventaire général du Vieux Lyon. — In-8°, 64 pp., 15 photogr., 2 plans. Lyon, Reychie, 1903.

* Martin (L.). — Le coq du clocher. — (Broch. extr. des *Mém. de l'Acad. Stanislas)*. Nancy, Berger, 1904.

* Petit formulaire de prières. — Imprimerie St-Augustin, Desclée, Paris, Lille, Rome.

* Quarré-Reybourbon (L.). — Arnould de Vuez, peintre lillois (1644-1720). — Petit in-4° de 80 pp., nombr. planches. Lille, Lefebvre-Ducroy, 1904.

Serbat (L.). — L'architecture des Jésuites au XVIIe siècle. — In-8°, 108 pp. Caen, Delesque, 1903.

Tremblin (E.). — Cimetière fortifié et église de Bermerain. — In-8°, 25 pp., Lille, Danel, 1903.

Allemagne.

Alte Meister in den Farben des Originals wiedergegeben. — Fasc. 16. In-4°, 4 pp. et 8 pl. Leipzig, Seemann, 1903. 5 M.

* Beissel (É.). — Les trésors dé l'art conservés au dome impérial d'Aix-la-Chapelle. Œuvres d'orfévrerie, de la toreutique et de l'art textile. — 35 pl. in-fol°. 30 M.

Bergner (H.).— Kirchliche Kunstaltertumer in Deutschland. Fasc. I. — In-8°, 1 pl. Leipzig, Tauchnitz, 1903.

* Braun (J.), S. J. — Deux cents modèles de broderie religieuse, genre moyen age. — In-fol°, 20 pl. Herder, Fribourg en Brisgau, 1904. 22 fr. 50.

Broicher (C.). — JOHN RUSKIN UND SEIN WERK. PURITANER, KUNSTLER, KRITIKER. I. Reihe : ESSAYS. — In-8°, 298 pp., 1 pl. Leipzig, Diederichs, 1902.

Daun (B.). — VEIT STROSS UND SEINE SCHULEN IN DEUTSCHLAND, POLEN UND UNGARN. — Mit 89 teils Abbildungen in Autotypie. Leipzig, Hiersemann, 1904. M. 10.

DIE MEISTERWERKE DER GEMAELDE GALERIE DES ALLERHOCHSTEN KAISERHAUSES IN WIEN. — Fasc. 2, Berlin, Gesellschaft, 1903. M. 125.

Fleurent (J.). — DER ISENHEIMER ALTAR UND DIE GEMAELDE GRUENEWALDS. — In-8°, 44 pp., 14 phototyp. Colmar, Juny, 1903.

* Geiges (Le prof. F.). — LES ANCIENS VITRAUX DE LA CATHÉDRALE DE FRIBOURG. — 5 livr. in-4°, nombr. illustr., 2 pl. en coul. par livr. Herder, Fribourg. Prix de la livr. : M. 5.

Glück (G.). — AUS RUBENS' ZEIT UND SCHULE. BEMERKUNGEN ZU EINIGEN GEMALDEN DER KAISERL. GALERIE IN WIEN. — 48 pp., 6 pl., 32 illustr. Vienne, Tempsky, 1903. M. 18.

Hausmann (S.) et Polaczek (E.). — DENKMALER DER BAUKUNST IM ELSASS VOM MITTELALTER BIS ZUM 18 JAHRHUNDERT. — MONUMENTS D'ARCHITECTURE DE L'ALSACE DEPUIS LE MOYEN AGE JUSQU'AU XVIIIe SIÈCLE. — 100 pl. Strasbourg, Heinrich, 1903.

Helsch (G. F.). — ANLEITUNG ZUM STUDIUM DER PERSPEKTIVE UND DEREN ANWENDUNG. — 124 fig. 1 pl. Tauchnitz, Leipzig, 1904. M. 1.80.

Heubach (A.). — MONUMENTALBRUNNEN DEUTSCHLANDS, OESTERREICHS UND DER SCHWEIZ AUS DEM 13 BIS 18 JAHRHUNDERT. — *Fontaines monumentales en Allemagne, Autriche et Suisse du XIIIe au XVIIIe siècle.* 60 pl. Tauchnitz, Leipzig, 1904. M. 36.

Kirchner (J.). — DIE DARSTELLUNG DES ERSTEN MENSCHENPAARES IN DER BILDENDEN KUNST VON DER ALTESTEN ZEIT BIS AUF UNSERE TAGE. — In-8°, 284 pp., 105 fig. Stutgard, Cuke, 1903. M. 10,60.

Knachfuss (H.). — TIZIAN, 4e édit. — In-8°, 156 pp., 123 fig. Velhagen et Klasing, Bielefeld, 1903. M. 3.

Leibnitz (D.). — DIE ORGANISATION DER GEWOELBE IM CHRISTLICHEN KIRCHENBAU. — 96 fig. Tauchnitz, Leipzig, 1904.

Lübke (W.). — DIE MITTELALTERLICHE KUNST IN WESTFALEN. — Folio-Atlas mit 29 lithographierten Tafeln. Tauchnitz, Leipzig, 1904. M. 10.

MEISTERWERKE DER MALEREI. ALTE MEISTER. REPRODUCTIONEN IN PHOTOGRAV. MIT EIN VORWORT UND BEGLEIT. : — Fasc. I. 3 pl., 4 pp. Bony, Berlin, 1903. M. 3.

Messmer (J. A.). — UEBER DEN URSPRUNG, DIE ENTWICKELUNG UND BEDEUTUNG DER BASILIKA IN DER CHRISTLICHEN BAUKUNST. — Tauchnitz, Leipzig, 1904. M. 0.80.

Mothes (Dr. O.). — HANDBUCH DES EVANGELISCH-CHRISTLICHEN KIRCHENBAUES. 59 illustr. Tauchnitz, Leipzig, 1904. M. 12.

Müller (Dr. H. A.). — KARTE DER MITTELALTERLICHEN KIRCHENARCHITEKTUR - DEUTSCHLANDS. — Geb. Tauchnitz, Leipzig, 1904. M. 1.

Odobesco (A.). — LE TRÉSOR DE PÉTROSA. ÉTUDE SUR L'ORFÉVRERIE ANTIQUE. — 3 pl., 16 chromolith., 356 fig., in-f°. Leipzig, Hiersemann. M. 120.

Otte (H.). — HANDBUCH DER KIRCHLICHEN KUNSTARCHÄOLOGIE DES DEUTSCHEN MITTELALTERS. — 543 fig. Tauchnitz, Leipzig, 1904. M. 37.

Reichensperger (A.). — GEORG GOTTLOB UNGEWITTER UND SEIN WIRKEN ALS BAUMEISTER. — Tauchnitz, Leipzig, 1904. M. 60.

Le même. — VERMISCHTE SCHRIFTEN UBER CHRISTLICHE KUNST. — 8 pl. Tauchnitz, Leipzig, 1904. M. 5.

Redtenbacher (R.). — LEITFADEN ZUM STUDIUM DER MITTELALTERLICHEN BAUKUNST. — 544 fig, 4 pl. et fig. Tauchnitz, Leipzig, 1904. M. 5.

Rothenhäusler (F.). — ZUR BAUGESCHICHTE DES KLOSTERS RHEINAU. — In-8°. 142 pp. Fribourg, Echenfeld, 1903. M. 3,60.

Ruskin (J.). — MODERNE MALER (vol. I et II). — In-8°, 312 pp. Leipzig, Diederichs, 1902.

Schmidt (P.). — MAULBRONN. DIE BAUGESCHICHTE. ENTWICKELUNG DES KLOSTERS IM 12 UND 13. JAHRH. UND SEIN EINFLUSS AUF DIE SCHWAB. UND FRANK. ARCHITEKTUR. — In-8°, 128 pp. 11 pl. 1 carte. Strasbourg, Heitz, 1903. M. 8.

Statz (V.) et Ungewitter (G.). — GOTISCHES MUSTERBUCH. — In-folio, 200 pl. 2 M. 50 Pf.

Steinmann (E.). — BOTTICELLI. — 2e éd., in-8°, 104 pp. 91 fig. Velhagen et Klasing, Bielefeld, 1903. M. 3.

Thierne (U.) et Becker (D^r). — ALLGEMEINES LEXIKON DER BILDENDEN KUNZTLER. — 20 vol. in-8°. Leipzig, Hiersemann, 1904. M. 400.

Thomae (W.). — DER EHEMALIGE HOCHALTAR IN DEN KARMELITENKIRCHE ZU HIRSCHHORN. EINEN BREITAG ZUR KUNST UND KULTURGESCHICHTE DES XVIII JAHRH. — In 8°, 22 pp. Koester, Heidelberg, 1903. M. 10.

Ungewitter (G.). — LEHRBUCH DER GOTISCHEN KONSTRUKTIONEN. — Nombr. illustr. et pl. Leipzig. Tauchnitz. M. 32.

Le même. — SAMMLUNG MITTELALTERLICHER ORNAMENTIK. — In-fol., 24 pl. Leipzig. Tauchnitz, 1904. M. 9.

Weingärtner (W.). — URSPRUNG U. ENTWICKELUNG DES CHRISTLICHEN KIRCHENGEBAUDES. — Leipzig, Tauchnitz, 1904. M. 4.

Angleterre.

CATHEDRALS, ABBEYS AND CHURCHES OF ENGLAND. — 2 vol. in-8°. Londres, Cassell. sh. 15.

Davies (G.-S.). — HANS HOLBEIN THE YOUNGER. — In-fol. 247 pp. et pl. Londres, Bell. sh. 105.

de Wyzewa (T.). — UNE NOUVELLE BIOGRAPHIE DE BOTTICELLI. — 1 vol. illust. Londres, Streeter, 1903.

* Lennox-Watson (Th.). — LE DOUBLE CHŒUR DE LA CATHÉDRALE DE GLASCOW. — In-4° illustr., 180 pp., papier de luxe. — Glascow, Hedderwick, 1901.

Ricketts. — THE PRADO AND ITS MASTERPIECES. — In-4°, 50 phototypies. Londres, Constable. sh. 105.

Solon (L.). — A HISTORY AND DESCRIPTION OF THE OLD FRENCH FAIENCE. — Un vol. in-4°, 172 pp. 58 pl. Londres, Cassel.

Wallis (H.). — OAK LEAF JARS. — In-4°, 40 pp., 92 pl. Londres, Quaritch, 1903.

Le même. — ITALIC CERAMIC ART : MAIOLICA PAVEMENT TILES OF THE 15TH CENTURY. — In-4°, Londres, Quaritch, 1903. sh. 1.

Williamson. — THE ANONIMO. NOTES ON PICTURES AND WORKS OF ART IN ITALY, MADE BY AN ANONYMOUS WRITER IN THE SIXTEENTH CENTURY. — Trad. par P. Mussi. In-8°, 162 pp. Londres, Bell. sh. 7. 6.

Italie.

Lugano (P.). — GUIDA ILLUSTRATA DI MONTE OLIVETO MAGGIORE. MONTE OLIVETO MAGGIORE. — In-12, 189 pp., 1903.

Espagne.

Fita (F.). — MONUMENTOS ROMANOS DE SAN JUAN DE CAMBA, CORDOBA, LINARES, VILCHES. CARTAGENA, BARCELONA Y TARRASA. (Extrait du *Boletin de la R. Academia de la historia Madried, 1903*. — T. XLII, pp. 446-463.)

Le même. — SANTA EULALIA DE BARCELONA. UNA DE SUS BASILICAS EN EL SIGLO. (Extrait du *Boletin de la R. Academia de la historia Madried, 1903*. T. XLIII, pp. 250-255.)

* Lamperez-y-Romea (V.). — HISTORIA DE LA ARQUITECTURA CHRISTIANA. — In-12 illustré de 240 pp. Barcelone, J. Gili, 1904.

. Marina (J.). — TOLEDO. — Ilustrations de Luis García Sampedro. Barcelona, Gili, 1903. ptas. 2.

Autriche.

Kirsch (J.-P.) et Luksch (V.). — ILLUSTRIERTE GESCHICHTE DER KATHOLISCHEN KIRCHE. — *Histoire illustrée de l'Église catholique.* 50 pl. et 800 vignettes. Vienne, Oesterreichischen Leo Gesellschaft, 1904. M. 25.

Suisse.

Heaton (C.). — NOTRE-DAME DE NEUCHATEL ET L'ARCHITECTURE PRIMITIVE DE LA SUISSE. — In-4°, 19 pp. Neuchâtel, Wolfrath. fr. 1.

Reinhart (E.). — DIE CLUNIACENSER ARCHITEKTUR IN DER SCHWEIZ VOM X BIS XIII JAHRHUNDERT. — In-8°, 106 pp. et 6 pl. Zurich, Schulthess, 1904.

Suède-Norvège.

Lusberg Bering. — EIN ILLUSTRIERTER FÜHRER DURCH DIE CHRONOLOGISCHE SAMMLUNG DER DANISCHEN KÖNIGE. — In-8°, 96 pp. 135 illustr. Copenhage, Opsynet. Kr. 2.

Nordervan (G.). — HUNDRA BILDKONSTENS MASTERVERK. REPRODUKTIONER I FARGTRYCK OF BEROMDA MALNINGAR FRAN ALDRE TILL NYARE TID UTGIFNA. — Fasc. I, 5 pl. Stockholm, Akttieb. Kr. 2.

Belgique-Hollande.

* Destrée (J.). — MUSÉES ROYAUX DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS. CATALOGUE DES IVOIRES, DES OBJETS EN NACRE, EN OS GRAVÉ ET EN CIRE PEINTE. — In-8°, 130 pp. Bruylant, Bruxelles.

Le même. — RENIER D'HUY, AUTEUR DES FONTS BAPTISMAUX DE SAINT-BARTHÉLEMY A LIÉGE ET DE L'ENCENSOIR DU MUSÉE DE LILLE. — Brochure illustrée. Bruxelles, Vromant, 1904.

Giovale (G.-B.). — RECHERCHES ARCHITECTONIQUES SUR LA BASILIQUE. LES SARCOPHAGES DES SAINTS MARTYRS. — *Le monde catholique illustré, 1902.*

Heins (M.). — PETITE HISTOIRE DE LA VILLE DE GAND ET DE SES INSTITUTIONS. — In-4°, illustré. Hoste, Gand. fr. 1,50.

* Lenertz (Vincent). — Documents d'art monumental du moyen age, architecture, sculpture, ferronnerie, relevés et croquis. Vromant et Cie, Bruxelles.

Milès (B.). — Architecture, décoration et ameublement pendant le XVIIIe siècle, Régence Louis XV. — 200 planches et 2000 dessins. De Nobele, 22, rue de la Tulipe, Bruxelles.

Original drawings by Rembrandt Harmens van Ryn, reproduced in the colours of the originals by Enrikand Binger, 3e série, 1re partie. — La Haye, Nyhoff. Fl. 75.

Reynaert (J.). — Eenige aanteekeningen over de voornaamste altaren der hoofdkerk van Sint-Nikolaas. — *Annales du Cercle archéologique du pays de Waes*, t. XXI, pp. 281-295.

van Arkel (G.) et Weissmann (A.-W.). — Noord-Hollandsche oudheden, uitgegeven van wege het koninklijk oudheidkundie genootschap te Amsterdam, — In-4°, 114 pp., 96 fig., 6 pl. Amsterdam, 1902.

van der Moeren (R.). — Het O. L. Vrouwbeeld van Blindekens (a Bruges). — Biekorf, T. XIV, pp. 265-268. De Plancke, Bruges. 1903.



Chronique. SOMMAIRE : ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES D'ART DE BRUXELLES. — CONSERVATION DES MONUMENTS ET OBJETS D'ART : la loi Pacca ; le Campanile de Venise ; la maison d'Ozé à Alençon ; Croix triomphale ; église des Jacobins de Castillonnès ; cathédrale de Lyon ; Notre-Dame d'Alençon ; église de Beaulieu, de Longueil-Annel ; Beffroi de Périgueux ; Saint-Jean-de-la-Ruelle ; Catacombes romaines. — ŒUVRES NOUVELLES : cathédrale de Cerignola ; parvis d'Amiens ; atelier de tapisseries au Vatican, à Champfleur. — MUSÉES ET BIBLIOTHÈQUE : musée de Naples, de Florence, de Montpellier ; bibliothèque de Turin. — MUSIQUE SACRÉE : Centenaire de saint Grégoire le Grand. — NÉCROLOGIE : E. J. Corroyer.

Ecole de hautes études de Bruxelles.

LES conférences des cours d'art et d'archéologie se poursuivent chaque samedi avec un succès croissant. Après la captivante causerie de M. G. Benedite, l'éminent égyptologue parisien, sur « les industries d'art de l'ancienne Égypte », on a eu une étude de M. le prof. Roersch, de l'Université de Gand, sur « les humanistes belges de la Renaissance ».

M. Roersch a révélé une des phases les plus attachantes de l'histoire littéraire belge, un épisode de ce mouvement d'expansion qui, au XVe et au XVIe siècle, fit rayonner sur toutes les nations latines l'influence flamande : dans la musique, la peinture, les lettres, la philosophie, les mathématiques, les Flamands gravent leur empreinte.

M. Roersch, orienté par ses études spéciales vers les questions philologiques et littéraires, a montré comment la Renaissance avait pris origine dans les provinces flamandes, comment l'humanisme, loin d'y avoir été importé d'Italie, y était né spontanément du besoin de réaction contre la scolastique, et avait pu s'y développer très rapidement, grâce à la préparation du terrain intellectuel par De Groote et ses continuateurs.

Ce Gérard De Groote, né à Deventer en 1340, — soit plus d'un demi-siècle avant les humanistes italiens, à part Pétrarque et Boccace, — fut le premier humaniste flamand. Par ses propres travaux, surtout par la fondation des Frères de la Vie Commune (Hiéronymites) dont les collèges rayonnèrent bientôt sur la Hollande, l'Allemagne et la Belgique, De Groote suscita un vigoureux réveil des esprits.

Après lui viennent : Érasme, le plus universellement célèbre, qui se fixe à Louvain dès 1502 : Juste-Lipse ; De Smedt de Westwinkel (1525), le créateur de la méthode épigraphique ; Piguius, le gouverneur du prince Charles de Clèves (1520-1604), auteur d'un célèbre récit de voyage à Rome avec son élève, et initiateur de la Chronologie de l'Empire romain ; François de Maulde, d'Oudenburg ; le seigneur de Boesbeke, qui découvre l'inscription d'Ancyre ; Marc Laurain, seigneur de Watervliet, qui, avec la collaboration de Goltzius, établit à Bruges une imprimerie et un atelier de gravure tout spécialement pour publier le catalogue de ses collections ; enfin le charmant Jean Everts, dit Jean Second, mort tout jeune à Tournai, peintre, graveur et poète latin exquis, si exquis que son recueil *les Baisers* sert de modèle aux poètes de la Pléiade : Ronsard, Bellau, du Bellay, qui le démarquent sans scrupule...

M. P. Vitry a fait une conférence sur les Primitifs français. En cette préface à l'exposition qui vient de s'ouvrir, l'orateur s'est appliqué à mettre en relief les caractères de l'art où, tour à tour au service des rois de France, des ducs de Berry, d'Anjou, de Bourgogne, à Bourges, à Angers, à Dijon, s'illustrèrent des maîtres de premier ordre. Avec plusieurs expressément désignés : les frères Pol, Jean et Herman Manuel, dits de Limbourg, Jean de Bandol, dit de Bruges, Jean Coste, Girard d'Orléans, J. Fouquet et ses fils, Bourdichon, le conférencier en a signalé d'autres, encore indéterminés, en qui persistent des habitudes assez franches pour constituer une école, au sens rigoureux du mot. Contemporains de Broederlam, ils seront les précurseurs des frères van Eyck, comme sculpteurs, comme peintres, comme miniaturistes.

M. de Bruyn doit parler de l'« Art populaire ».

L'éminent professeur romain Marucchi, bien connu par ses travaux archéologiques, viendra donner, en avril, une série de conférences sur « les résultats des récentes fouilles du Forum ».

Art naturaliste.

La collection de l'école des Beaux-Arts possède une statue couchée en marbre, attribuée à Germain Pilon, et indiquée par E. Muntz comme la figure de Catherine de Médicis. — Une consultation anatomique, faite à l'initiative de M. E. Luger [1], a révélé que le gisant est bel et bien un homme, et qu'il s'agit d'une étude sur modèle vivant destinée à l'exécution de l'effigie de Henri II.

1. V. *Chronique des arts*, 1904, p. 4.

Ne faut-il pas admirer cette servilité savante de la copie d'un modèle, qui aboutit à une expression artistique telle, qu'il faille de savantes recherches pour distinguer s'il s'agit d'un homme ou d'une femme !

Conservation des monuments et objets d'Art.



LOI *Pacca.* — On connaît la loi salutaire édictée jadis par le Saint-Siège sur l'initiative du Card. Pacca, pour protéger les œuvres d'art ancien, (bien avant que nos Congrès d'archéologie n'eussent jeté l'alarme contre les marchands du Temple) et mettre frein à la spéculation qui faisait sortir d'Italie tant de chefs-d'œuvre de l'art. Les journaux font maintenant honneur de cette loi au « Gouvernement italien ». Le Gouvernement italien, lui, se sert de la loi pontificale d'une manière singulière, absurde, au profit des finances et en fait une exploitation du fisc. Il en tire prétexte pour permettre l'exportation de livres anciens, moyennant une forte taxe. — La *Bibliofilia* de Florence s'élève contre ces pratiques et réclame avec raison, qu'on laisse libre la vente des estampes dont il reste de multiples exemplaires.

***

Le Campanile de Venise. — On nous écrit de Rome :

« Dans sa séance du 22 mars, le Sénat a approuvé le projet de loi pour la reconstruction du Campanile de Saint-Marc et pour la restauration des monuments de Venise. A propos du campanile de Saint-Marc, le rapporteur, M. le Sénateur Pellegrini, assure que les anciennes fondations ont été trouvées en parfait état de conservation et que toute crainte à cet égard a disparu, de même que les préoccupations concernant les éventualités auxquelles seraient exposés les monuments du voisinage, qui doivent également être écartées. Ces déclarations ont été confirmées par M. Orlando, ministre de l'Instruction publique, lequel a ajouté qu'il assumait comme ministre la responsabilité de ces informations. Cependant il a ajouté avoir acquis la conviction que l'exécution du travail n'est pas entre de bonnes mains ; il confessa son manque absolu de confiance en voyant présider à la reconstruction du campanile le même système qui a été la cause de sa ruine.

Il résulte cependant des renseignements fournis, que la Commission à laquelle le travail a été confié ne s'isole pas de l'action gouvernementale, cette Commission comptant dans son sein des représentants autorisés du Gouvernement. A l'administration municipale de Venise n'incombe d'autre responsabilité que celle de la gestion des finances.

Les deux projets de loi ont été approuvés et votés au scrutin secret. »

On ne saurait s'empêcher de trouver étrange l'attitude de M. Orlando, Ministre de l'Instruction publique : elle est de nature à jeter le discrédit sur la direction d'un comité où le Gouvernement lui-même est représenté.

Les membres de cette Commission seraient peut-être fondés de répondre à M. le Ministre que si, par le système qu'ils ont adopté, le nouveau campanile doit résister à l'action des siècles aussi longtemps que l'a fait l'ancien, on n'aura pas trop à se plaindre de la direction imprimée au travail. La stabilité du nouveau campanile de Saint-Marc dépassera probablement de beaucoup celle d'édifices modernes approuvés par le Ministre italien.

***

La maison d'Ozé, à Alençon, ayant été classée comme monument historique par décret du 27 août dernier, la *Société historique* et *archéologique de l'Orne* vient d'ouvrir une souscription, dont le montant, ajouté à la subvention fournie par l'État, est destiné à aider à la restauration de la maison dont il s'agit et à sa transformation en musée public (1).

***

La croix triomphale vient d'être rétablie à sa place dans l'église de Rebaix (Hainaut).

***

La Dépêche de Toulouse prête à M. le curé de Castillonnès l'intention d'ouvrir une nouvelle souscription pour l'achèvement des travaux à l'église et au clocher. — On sait que la façade nord de Notre-Dame des Jacobins menace ruine et que de grosses réparations sont nécessaires. Le monument étant communal, c'est la Ville d'Agen qui devrait supporter tous les frais de ces réparations. M. le maire a songé à faire classer l'église parmi les monuments historiques, ce qui obligerait l'État à prendre à sa charge les frais d'entretien. Il demande, en conséquence, au conseil de l'autoriser à faire les démarches nécessaires.

***

1. On peut adresser toutes souscriptions à M. Léon Hommey, conseiller municipal à Alençon, banquier et trésorier du comité d'organisation, rue du Cours, à Alençon.

Un crédit de 60.000 francs a été alloué sur le budget de 1904 pour la continuation des travaux de la cathédrale de Lyon (Rhône). Le rapport de la Commission des finances du Sénat fait connaître que le dernier crédit figurera au budget de 1905.

***

L'église Notre-Dame, à *Alençon* (Orne), monument historique, exige des réparations dont le montant s'élève, paraît-il, à 40,000 francs. Rappelons que les verrières du haut de la nef de cet édifice, datant du XVIe siècle, forment un ensemble de tout premier ordre.

***

On nous informe que très prochainement la commune de *Beaulieu* (Indre-et-Loire) va mettre en adjudication les travaux de restauration de son église, lesquels sont évalués à 100.000 fr.

***

Le dimanche 14 février, Mgr l'évêque de Beauvais a béni la nouvelle église de *Longueil-Annel*. Cette église est sur plan basilical, sans transept, à trois nefs, et triforium praticable. Style général : transition, fin du XIIe. Architecte : M. Morin. Le clocher reste à édifier.

***

Le beffroi de l'église de la Cité à *Périgueux*, menace ruine ; il est déjà tout lézardé. Des mesures viennent d'être prises pour éviter des accidents aux abords de l'église, en attendant une urgente réparation.

***

La commune de *Saint-Jean-de-la-Ruelle* (Loiret) reçoit du ministère des Cultes un secours de 10.000 fr. pour aider à la construction de son église (1).

***

M. Chaumié, ministre des Beaux-Arts, vient de charger d'urgence M. Suisse, architecte des Monuments historiques, d'accord avec le ministre de la Guerre, de prendre en main les travaux de Saint-Philibert à Dijon, et d'établir un projet de restauration de cet édifice, dont M. Chabeuf s'occupe dans la présente livraison de notre Revue.

***

Catacombes romaines. — Depuis quelques semaines, Rome compte une basilique chrétienne de plus et un groupe de catacombes bien supérieur à celles déjà connues.

La découverte a été faite non loin du cimetière de Comodilla, lequel est même en communication avec ces catacombes inopinément venues au jour.

Cette basilique souterraine n'est pas de grande dimension ; en revanche, elle offre un grand intérêt par les trésors artistiques qu'elle renferme. Toutes les parois sont couvertes de fresques, dont deux surtout frappent non seulement à cause de leur parfait état de conservation, car on les dirait peintes d'hier, mais par la pureté du dessin.

On sait que les peintures des premiers siècles de l'ère chrétienne qui se sont conservées dans les catacombes, sont de simples simulacres faits à grands traits et sans aucune recherche du dessin. Même les fresques découvertes il n'y a pas longtemps dans la basilique « S. Maria Antiqua » au Palatin, bien qu'importantes pour l'époque où elles furent exécutées, ont toute la froideur et la raideur hiératiques de l'art byzantin.

Au contraire, les fresques découvertes dans les catacombes de Comodilla révèlent le pinceau d'un véritable artiste au dessin correct et puissant. L'une d'elles, représentant la Vierge, entourée de quatre saints, est un réel chef-d'œuvre. La tête, finement modelée, a une expression de mansuétude qui émeut même le profane. Le coloris est d'une admirable fraîcheur et les tonalités d'une harmonie que l'on chercherait en vain dans les peintures byzantines. Les lignes du drapé, et pour la Vierge et pour les saints, sont belles et souples.

Si la découverte de cette petite basilique est importante au point de vue artistique, celle des catacombes l'est encore davantage sous le rapport archéologique.

Le visiteur qui descend dans les catacombes romaines en voit les « loculi » vides, les tombes dévastées en grande partie. Dans le groupe qui vient de revenir au jour se trouvent des galeries de 20 mètres de hauteur, avec dix à douze rangées de « loculi » ou tombes, toutes fermées, toutes intactes. De plus, à côté de chaque tombe, il y a la lampe funéraire, les dons votifs et jusqu'aux clous où étaient appendues les couronnes.

Il est très probable que ces souterrains furent fermés au VIe siècle et échappèrent ainsi aux déprédations des Goths. On les a donc retrouvés en leur état primitif et, une particularité à noter, c'est que des squelettes gisaient à terre. Il est à supposer qu'un éboulement se produisit, obstrua les galeries et que ces squelettes sont ceux des chrétiens venus prier près de la tombe de leurs chers défunts, et qui ne purent se sauver quand l'éboulement eut lieu.

Tous les « loculi », toutes les tombes ont leur inscription, une date, ce qui permet d'établir que l'hypogée est de l'époque comprenant le Ve et le VIe siècle.

1. Les nouvelles précédentes sont empruntée l'excellente revue hebdomadaire *L'Art sacré*.

Mais nous sommes seulement au commencement des explorations : d'autres galeries restent encore à découvrir, qui probablement seront intactes aussi.

Autour de la basilique existent les sépulcres de plusieurs saints et martyrs du VI[e] siècle. On y a recueilli nombre de sarcophages, de colonnes, de chapiteaux et de fragments de statues. Tout un trésor archéologique.

Les fouilles se font pour le compte du Vatican. Pie X s'y intéresse immensément, surtout à cause des tombes des martyrs et des saints.

* * *

Nous lisons avec plaisir dans la *Chronique des Arts* du 9 avril :

« Une étrange mesure ministérielle vient de supprimer des prétoires tous les emblèmes religieux. Si nous n'avons pas à juger ici les raisons dont elle s'inspire, il nous appartient de dénoncer le sacrilège artistique qu'elle accomplit à la légère. Toutes les sculptures, tous les tableaux religieux qu'une tradition souvent ancienne plaçait sous les yeux des juges, des prévenus et des spectateurs vont disparaître et les murs ne présenteront plus au regard dépaysé que leur nudité monotone.

Il y a là un véritable contre-sens artistique. La vie publique n'avait que trop rarement déjà le souci du décor où elle s'écoule. Et puisque les prétoires gardaient, comme un legs du passé, une ornementation parfois si précieuse, il fallait la leur laisser. Une administration intelligente aurait même souhaité de l'enrichir. Aux emblèmes déjà existants elle aurait ajouté d'autres emblèmes, qu'ils soient ou qu'ils ne soient pas religieux. Elle se serait souvenue que le charme de tant de vieilles cités vient précisément de ce qu'elles ont eu soin de parer les salles où s'assemblaient leurs juges, leurs syndics ou leurs conseillers, et d'embellir la vie officielle. Si les murs blanchis à la chaux et les bustes de plâtre doivent être désormais le décor idéal de tous les actes publics, c'est que les Scythes ont envahi le monde.

Une autre inquiétude saisit, pour peu que l'on songe aux destinées des œuvres d'art qui vont être enlevées de leur place traditionnelle. Les questions de propriété ne manqueront pas d'être souvent délicates, et, une fois résolues, elles laisseront encore indécis l'emplacement futur des ouvrages bannis. Où les départements les exposeront-ils ? Dans quelle salle obscure et sans emploi les villes pouront-elles les accueillir? On parle déjà de maintenir certains tableaux dans les prétoires, en les recouvrant d'un voile, comme des objets indignes d'être vus. Et ce projet suffirait à condamner à lui seul la mesure qui vient de frapper les emblèmes. Au milieu de tant d'incertitudes, il conviendra que les départements et les villes se souviennent qu'il est pour nos richesses d'art un asile national, et que le Louvre pourra aisément devenir le refuge glorieux des bannis. Ce sera le meilleur moyen de sauvegarder à la fois les ouvrages eux-mêmes et l'intérêt du public. »

Œuvres nouvelles.

Cathédrale de Cerignola. — Nous résumons ci-après un article paru dans le *Journal des Arts* sous la signature connue et sympathique de *André Arnoult.*

Je ne pense pas que la cathédrale actuellement en construction dans la petite ville de Cerignola, province de Capitanate ou de Foggia, soit, par les dimensions, un édifice de tout premier ordre en Italie. Du reste, il ne faudrait pas s'imaginer que les églises italiennes atteignent toutes à des proportions gigantesques. Par leurs dimensions, les cathédrales de Gênes, de Pise, d'Orvieto, de Sienne, par exemple, sont dépassées par nombre des nôtres ; celle de Cerignola aura, j'imagine, de 70 à 80 mètres de longueur, ce qui lui donnera un rang honorable parmi ses sœurs aînées. La cathédrale de Sienne en a 89, celle d'Orvieto 104, celle de Pise 95.

Un legs important a été la base de l'œuvre dont la réalisation a été confiée à l'architecte Alvino ; mais la mort l'a surpris avant que les projets fussent sortis de la période préparatoire et l'achèvement a été confié à un de ses élèves, M. Giuseppe Pisanti, que l'Italie tient pour un de ses meilleurs architectes contemporains.

Ayant a édifier de toutes pièces une cathédrale en style médiéval, M. Pisanti pouvait s'en tenir à celui qui a laissé tant d'exemples dans l'ancien royaume de Naples, où abondent les œuvres normandes et angevines dues à des prélats et à des architectes d'origine française.

Cette influence venue du Nord, que l'on amoindrirait volontiers en Italie de même qu'on la majorerait plutôt en France, ne peut être mise en doute. Il faut entendre, toutefois, que les architectes français — Pierre d'Angicourt sera au XIII[e] siècle celui de Charles d'Anjou — modifièrent plus ou moins leurs plans et leurs procédés de structure pour adapter leurs édifices à des conditions spéciales dont ils étaient trop bons constructeurs pour ne pas tenir compte. Ainsi, j'ai déjà indiqué qu'ils remplaçaient un peu partout les berceaux en pierre par des charpentes apparentes beaucoup plus résistantes aux secousses sismiques que les voûtes équilibrées par des contreforts.

Pourquoi M. Giuseppe Pisanti est-il allé chercher son inspiration sur les bords de l'Arno ? Je l'ignore. Mais les projets et maquettes exposés en 1903 au Palais des Beaux-Arts de Naples nous donnent l'impression d'une adroite copie de la cathédrale de Florence, Sainte-Marie de la Fleur. C'est un beau modèle, assurément, et je ne crois pas qu'il existe, dans le monde chrétien, un plus beau, un plus noble parti de plan [1] — je parle surtout de l'effet extérieur — que celui de cette immense église à l'aspect immobile, avec sa coupole cantonnée de trois absides en quart de sphère, séparées par des sacristies rectangulaires. Mais il faut bien avouer qu'au lieu de sincères ossatures apparentes loyalement exprimées dans nos cathédrales du moyen âge, nous n'avons ici, selon la tradition romaine, qu'un édifice en briques ou de très petit appareil revêtu d'une pellicule de marbres. Sainte-Marie de la Fleur, comme son campanile et son baptistère, comme les façades de San Miniato et de Santa-Maria-Novella n'est qu'une masse rudimentaire sur laquelle on a jeté une riche parure polychrome.

Ainsi faisaient les Romains pour leurs palais, leurs thermes et certains grands édifices à voûtes, tels que le Panthéon et cette basilique de Constantin, dont dérive en partie l'art moderne. Seulement, ils construisaient mieux que leurs descendants et n'avaient pas besoin d'étresillonner leurs voûtes et leurs arcs par ces tirants de fer ou même de bois, qui gâtent tant d'intérieurs italiens.

1. Nous ferons remarquer au lecteur que cette appréciation est personnelle à notre estimé correspondant

(N. D. L. R.)

Donc, la cathédrale nouvelle de Cerignola sera un succédané, un diminutif ingénieux de Sainte-Marie de la Fleur, et on y retrouvera le thème ornemental de la façade florentine nouvelle ; toutefois, la section des grandes et basses nefs y semble plus accusée et la figure géométrique rappellera, mais pour le tracé seulement, le portail de la cathédrale de Pise. Et la similitude avec Sainte-Marie de la Fleur se poursuivra dans la distribution de la sculpture, jusque dans les baies longues et étroites divisées par un meneau torse. La coupole sera, bien entendu, beaucoup moins volumineuse que celle de Brunelleschi, mais elle reposera aussi, sans contreforts, sur un tambour octogone ; seulement, les oculus circulaires seront remplacés sur chaque pan par trois fenêtres conjuguées. Le style sera sensiblement celui de Sainte-Marie, sans copie servile, cependant, et on nous annonce, cela est un peu inquiétant, que l'architecte a fait appel aux formes les plus nouvelles du décor ornemental contemporain. La coupole paraît plus élancée que celle de Florence ; je doute que cet allongement de la courbe génératrice y ajoute de l'élégance ; ce serait plutôt le contraire. C'est, en effet, une erreur commise par beaucoup d'architectes, qui s'imaginent ainsi donner de la grâce à leurs courbes, notamment à leurs portiques ou arcs de triomphe en resserrant les lignes au lieu de les distendre ; mais ce n'est pas le lieu de traiter à fond une question de cet ordre.

***

Amiens. — On vient de créer devant la cathédrale d'Amiens une place d'heureuses proportions et de bâtir en face de Notre-Dame une rangée de maisons d'un goût exquis.

On s'est bien gardé de créer devant le vénérable et merveilleux édifice un gigantesque espace vide, qui l'aurait comme noyé dans le vide du ciel ; on a mesuré l'espace au monument lui-même, à sa hauteur, de manière à donner, sans plus, le recul nécessaire pour le saisir d'un coup d'œil; la bonne mesure est celle que réclamerait un photographe pour faire entrer la façade entière dans le champ de son objectif; et cela y est. La pente douce du terrain vers la cathédrale contribue à l'excellent effet, complété par l'heureuse idée, qu'on a eue de daller la place, comme le parvis lui-même, selon la tradition des places antiques.

Mais ce qu'il faut louer surtout, c'est la manière dont on a traité les maisons élevées en face de la cathédrale. Pour éviter le danger d'immeubles de rapport, M. l'architecte Douillet proposa à la Ville de lui vendre le terrain pour y bâtir à la distance convenue un rang de logis de style approprié. — Il a donné là le modèle pur des entreprises de l'espèce. Avec un ensemble de motifs pris à Amiens, à Abbeville, à Rouen, à Beauvais, il a composé et a groupé des maisons, où le confort moderne s'allie aux formes savoureuses de l'art traditionnel et local (1).

***

1. Nous résumons ici un article de M. G. Scheid, dans l'excellente revue *Le Cottage*. (Paris, rue Nouvelle, 8.)

Après dix-huit ans d'interruption, l'atelier de tapisserie de M. Gentili va être relevé par S. S. Pie X, avec une royale magnificence. Le rescrit pontifical qui autorise sa réouverture est déjà entré en voie d'exécution. M. Gentili et son fils ont pris possession d'un local dans la galerie au-dessus du portique de Saint-Pierre. L'atelier de tapisserie ne comptera jamais moins de dix élèves, entretenus par le trésor apostolique. Il a averti en outre M. Gentili qu'il honorerait l'atelier d'une visite aussitôt après sa pleine reconstitution (1).

***

Depuis deux ans un atelier de tapisserie de haute lisse — dans lequel on emploie les meilleurs procédés de nos manufactures de l'État — est établi, avec la haute approbation de Monseigneur l'évêque du Mans, grâce à l'initiative de M. le chanoine Bruneau, dans une maison voisine du monastère franciscain de Champfleur (Sarthe).

Une habile ouvrière de Paris a bien voulu donner à quelques-unes des religieuses les premières leçons et les élèves ont fait des progrès si rapides qu'au bout de trois mois elles étaient en état de commencer et de mener à bonne fin la copie exacte et fidèle d'un morceau de la tapisserie (XVIe siècle) des saints Gervais et Protais de la cathédrale du Mans.

D'éminents archéologues, des savants distingués, de fins connaisseurs parmi lesquels nous pouvons citer : M. de Farcy, d'Angers ; M. Guiffrey, directeur de la manufacture des Gobelins, ont salué avec joie cette heureuse tentative et ont même voulu témoigner pratiquement par une commande leur haute satisfaction.

Pour compléter cette œuvre éminemment artistique, depuis quelques mois à côté des métiers des tisseuses, on a organisé un atelier de réparation pour les vieilles tapisseries.

Les résultats déjà obtenus sont parfaits. Par les soins et la charité toujours si libérale de M. le chanoine Chanson, un des panneaux de la grande tapisserie de Saint-Julien, qui se trouve exposé actuellement dans le cathédrale en entrant au chœur du côté de l'Épître, vient d'être complètement restauré.

Les nombreux visiteurs de la cathédrale pendant les fêtes de saint Julien pourront juger eux-mêmes ce travail.

Nous ne saurions trop nous réjouir de cette heureuse initiative. Elle prouve une fois de plus que l'Église ne saurait être indifférente à tout ce qui touche aux arts, au progrès : ce progrès dont elle-même demeure ici-bas la plus belle, la plus vivante expression.

Musées et Bibliothèque.

Au musée de Naples. — On lit dans le *Journal de l'Art* :

Le travail de réorganisation du Musée de Naples est l'œuvre du directeur, le professeur Ettore Pais ; elle a duré deux ans, coupés, il est vrai, par un intervalle de repos de plusieurs mois, dû aux polémiques ardentes des journaux. Les critiques n'ont pas manqué, en effet, au

1. *La Vérité française*, 23 février 1904. — Du *Nouvelliste de la Sarthe*, du 30 janvier 1904.

promoteur de l'œuvre entreprise et il a fallu une singulière énergie à M. Ettore Pais pour que sa volonté ne fléchît pas. Mais le succès est enfin venu, et l'opinion, subitement retournée, ne fait plus entendre de voix discordante.

Le premier acte de M. Ettore Pais a été de faire entrer partout la lumière dans des salles pour la plupart obscures ou mal éclairées, de mettre à portée de la vue et en bonne clarté nombre d'objets, d'inscriptions surtout, enfouis dans l'ombre ou placés trop haut. Le rez-de-chaussée, accru de plusieurs salles, a reçu les marbres et les grands bronzes. Un vestibule de formes et de proportions imposantes sert d'entrée aux différentes parties ; là, on a réuni les plus grands monuments, les statues équestres des Balbus, venues d'Herculanum ; celle du théâtre de Pompéi, à Rome; les prêtres et les prêtresses de Pompéi; à droite sont les salles de l'histoire de l'art, à gauche l'iconographie grecque et romaine, au milieu l'iconographie. D'autres salles renferment les morceaux de peinture venant d'Herculanum et de Pompéi, classés par styles, par époques et par lieux d'origine.

A l'étage supérieur sont les médailles, les gemmes, les vases ; puis, dans des salles éclairées par le haut, les peintures modernes, entendons ceci des œuvres non antiques, puisque la collection va du XIIIe siècle au XVIIIe siècle : le classement suivi est conforme à la chronologie. Un grand salon a reçu les belles tapisseries du marquis del Vasto, et les objets de la Renaissance.

Dans l'aile orientale est l'Antiquarium où sont exposés les petits bronzes présentés avec beaucoup de goût. Enfin, à l'étage au-dessus, qui se compose de pièces basses inutilisées jusqu'ici, c'est tout une succession de salles nouvelles décorées en style pompéien et remplies de tout ce qui a trait à la vie antique, objets en céramique, en verre coloré ou blanc, menus ustensiles de la toilette des femmes, armes, papyrus, monnaies, provenant de Cumes, Stabia, Herculanum et Pompéi. Beaucoup de ces objets, et non des moins précieux, sont pour la première fois exposés.

Le musée comprend ainsi trois grandes divisions : Peinture, sculpture, archéologie. Le classement très méthodique et rigoureux auquel s'est astreint M. Ettore Pais n'a donné aucune froideur à un ensemble demeuré suggestif et vivant.

Ces renseignements sont empruntés à l'*Illustration* italienne du 22 novembre 1903.

Ainsi, après la réorganisation du musée Brera, à Milan, c'est le tour du musée de Naples. A quand celui de l'Académie de la Pinacothèque du Vatican, où l'éclairage partout pris de côté dans les quatre salles est absolument défectueux, et même des Offices de Florence, dont certaines petites pièces sont des espèces de cryptes enténébrées ?

Mon rêve serait de voir réunis en une galerie disposée à la moderne les Offices, le Pitti et l'Académie des beaux-arts ; on aurait ainsi le plus beau musée de peintures italiennes du monde. En mettant toutefois hors classe le Vatican, non pour sa galerie, mais pour la Sixtine et les Chambres de Raphaël, l'« Odieux Raphaël », comme a osé l'écrire M. Huysmans, qui, je l'espère pour lui, n'était pas encore venu à Rome. Si l'auteur de l'*Oblat* a écrit ce mot, qui fait tort seulement à lui, après avoir vu les Chambres, ce serait vraiment un cas pathologique relevant des spécialistes.

André ARNOULT.

Nous lisons dans le *Journal d'Art*.

Aux Musées de Florence. — Le *Journal des Débats* annonce que M. Corrado Ricci, le réorganisateur du musée Brera à Milan, vient d'être chargé du même travail à Florence, où il aura à remanier les Offices et la collection du palais Pitti. Son correspondant ajoute :

Je ne doute pas qu'il ne soit aussi heureux dans la ville des Médicis que dans celle des Visconti et des Sforza ; mais il aura fort à faire. Aux Offices, le local est manifestement insuffisant et imparfait.

. . . .

D'après le *Journal des Débats*, un des articles du programme serait la suppression de ce salon octogone connu dans le monde entier sous le nom de la Tribune. Le goût n'est plus à ces assemblages d'œuvres diverses étrangères les unes aux autres par l'espace et la durée ; et, de fait, la Tribune des Offices réunit des tableaux assez étonnés de voisiner ainsi. D'ailleurs, elle date d'une époque déjà décadente, puisqu'elle a été construite à la fin du XVIe siècle ou au commencement du XVIIe siècle par l'architecte florentin Bernardo Buontalenti et décorée par Bernardino Pocetti ; aussi, le choix souvent remanié, des tableaux et statues n'est-il pas d'une grande sévérité et vraiment ni le Guerchin, ni le Guide, ni Schidone, ni Annibal Carrache, ne devraient se rencontrer ici avec Raphaël, Michel-Ange, Le Titien, le Pérugin, Mantegna, Fra Bartolomeo, Giorgione, Le Corrège, Rubens et Van Dyck. En l'état, la Tribune offre donc une étrange macédoine, Albert Dürer y coudoie Raphaël, et avec nos idées méthodiques, nous trouvons qu'un semblable pêle-mêle ne fait que nuire à tout le monde. Mais détruire la Tribune, ce n'est pas faire disparaître l'édicule lui-même, ce serait grand dommage ; avec son pavé de beaux marbres assemblés à l'antique, sa voûte à écailles de nacre qui luisent doucement, sa lumière florentine tombant égale et claire de la lanterne, la Tribune est une cassette précieuse dont on peut seulement changer la destination. Les tableaux y sont déjà en ordre dispersé et dans un demi-isolement favorable ; qu'on en fasse le sanctuaire de l'art dans la période raphaëlesque, mais que l'on conserve à l'ensemble son caractère, celui d'une salle intime faisant partie du palais d'un prince amateur intelligent, et qu'on ne fasse pas évanouir ce parfum affaibli, si captivant encore du lointain passé. Nos musées modernes se font de plus en plus irréprochables au point de vue didactique, mais ils sont facilement froids comme des cabinets de minéralogie. Déjà Lamartine n'aimait pas les musées où les œuvres de la main et de l'intelligence humaines sont mises hors de leur place, ce sont « des cimetières de l'art », écrit-il dans son *Voyage en Orient ;* hélas ! ces cimetières-là sont aussi nécessaires que les autres.

. . . .

J'espère donc que M. Corrado Ricci épargnera l'œuvre de Buontalenti, mais pour en user autrement et mieux.

Laissera-t-il ici les cinq antiques, la *Vénus de Médicis*, l'*Apollino*, *le Rémouleur*, le *Faune* et les *Lutteurs*, que l'on y voit de temps immémorial, et qui en sont devenus comme le décor nécessaire? J'en doute ; le mélange des œuvres de la statuaire et de la peinture n'est pas heureux ; il y a une quarantaine d'années, on en a essayé au Louvre, et j'ai vu la *Diane à la biche* dressée au milieu du Salon carré ; elle n'y est pas demeurée longtemps, l'épreuve ayant été unanimement condamnée.

Cependant, la tradition, la consécration du temps peuvent militer en faveur de la conservation de la Tri-

bune en son état actuel, sauf à reviser le choix des peintures exposées.

Que fera M. Corrado Ricci de la collection des portraits de peintres par eux-mêmes? Actuellement, ils sont placés dans des salles au-dessous du musée et forment une série à part; je crois qu'il faut conserver ce caractère de personnalité à la galerie créée par le cardinal Léopold de Médicis, et j'imagine que M. Corrado Ricci se gardera bien de disperser un ensemble unique au monde.

Pour le Pitti, la question est plus délicate; ici, nous avons moins un musée qu'une collection princière, logée dans les appartements d'un palais et personne ne peut songer à détruire le bel aspect intime de ces amples salons tendus de vieille soie rouge, sous les voûtes peintes par Pierre de Cortone, Luigi Sabatelli, Ciro Ferri, Catani et Gaspero Martellini, décorations fastueuses de la décadence, d'accord, et qui ne sont plus à la mode aujourd'hui, mais auxquelles on ne peut refuser, du moins, de l'imagination et de l'éclat.

D'après le *Journal des Débats*, le Pitti conservera son état historique de galerie particulière; pour ma part, et je l'ai déjà dit ici-même, je rêverais de voir tous les musées de peinture florentins réunis dans une synthèse unique et savante, mais du moment où il n'en peut être ainsi, je crois que l'on fera bien de maintenir au Pitti sa présentation plusieurs fois séculaire.

Il paraît que les magasins du palais renferment en abondance des œuvres inconnues du public et peut-être des conservateurs eux-mêmes. M. Corrado Ricci se propose donc de les explorer et de demander à la liste civile italienne quelques locaux supplémentaires. On pourra aussi faire un choix parmi les innombrables portraits qui tapissent le long corridor de communication entre les Offices et le Pitti. Il y a là beaucoup de toiles ayant tout au plus une valeur documentaire, mais quelques-unes peuvent être dignes de prendre place dans les salles des musées, soit aux Offices, soit au Pitti lui-même.

André ARNOULT.

***

Notre estimé collaborateur M. J. Berthelé nous apprend qu'il vient de réussir à faire acheter par l'Université de Montpellier la superbe collection de moulages de notre regretté ami M. le chanoine Didelot de Valence [1]. L'Association des *Amis de l'Université* a pris sur elle les frais de cette acquisition.

La collection sera très prochainement transportée à Montpellier, où elle conservera son intégrité. Elle sera logée dans une salle spéciale, qui portera le nom de *Salle Didelot.*

Persuadé que le développement des Universités provinciales résultera surtout de la spécialisation locale de leur enseignement, et que l'Université de Montpellier est mieux placée que toute autre pour l'étude si intéressante de l'art du moyen âge dans le Midi de la France, cette association a voté à la Faculté des lettres une importante subvention pour la création d'un « musée d'art méridional », qui complétera les collections d'art antique déjà existantes. C'est cette subvention, venant s'ajouter à une allocation de monsieur le directeur de l'enseignement supérieur, qui a permis d'acquérir sans retard la splendide collection d'anaglyptique, créée à grands frais par le savant archéologue de Valence.

A ce sujet nous lisons dans l'*Éclair* du 10 mars :

Grâce au zèle éclairé de M. le professeur Joubin, cette série de reproductions, pour l'acquisition de laquelle il s'était produit de nombreuses compétitions, notamment de la part de plusieurs universités voisines, est définitivement assurée à l'Université de Montpellier.

Notre ville se trouvait toute désignée par sa situation géographique comme un centre d'études archéologiques méridionales. L'outillage scientifique de premier ordre qu'elle vient d'acquérir permettra à nos étudiants, — et aussi, nous l'espérons bien, à nombre de nos compatriotes, — de s'initier, sous l'érudite direction de M. le professeur Joubin, à l'histoire de l'art médiéval, aussi bien en Languedoc, qu'en Roussillon, en Catalogne, en Provence, en Dauphiné et même en Auvergne.

La collection Didelot, en effet, comprend les plus remarquables spécimens de la sculpture du IVe au XIIIe siècle, conservés non seulement à Arles, à Beaucaire, à Tarascon et à Narbonne, mais encore à Barcelone, à Girone, à Perpignan, à Elne, à Dax, à Aire-sur-l'Adour, à Marseille (Château Borély), à Carpentras, à Vaison, à Lérins, à Manosque, à Saint-Maximin, à Brignoles, à Die, à Vienne, à Valence, à Saint-Restitut, à Grenoble, à Lyon (Ainay), à Nantua, à Charlieu, à Saint-Rambert, à Valbonne, au Bourg Saint-Andéol, à Bagnols, à Issoire, à Saint-Nectaire, à Clermont-Ferrand, au Puy, etc.

Espérons que la générosité de l'Association des Amis de l'Université sera d'un bon exemple et contribuera à provoquer des libéralités de la part de nos concitoyens, qui voudront faire pour les collections nouvelles ce que le regretté M. Chaber a fait, il y a quelques années, avec tant de goût et de discernement, pour la période grecque et pour l'époque de la renaissance.

Ne semble-t-il pas tout indiqué de continuer la collection Didelot par la reproduction de ces autres merveilles dont s'enorgueillit notre Midi, tels le portail et le cloître de Saint-Trophime d'Arles, la façade de Saint-Gilles, les tombes épiscopales de Maguelone, etc.?

***

Incendie de la bibliothèque de Turin. Nous avons promis à nos lecteurs des détails sur les pertes causées par le feu à ce précieux dépôt; mais le désastre est si considérable, les pertes sont si nombreuses, que les documents y relatifs seraient trop longs à donner. Nous signalons à ceux qui voudront s'en renseigner à cet égard un article très étendu de l'érudit qui probablement a le mieux connu les richesses considérables de la célèbre bibliothèque, et qui y a puisé des notes devenues aujourd'hui singulièrement précieuses; nous voulons parler de M. le comte P. Durrieu, qui a publié dans les numéros du 6 février dernier suivants du *Courrier de l'art*, trois

1. M. l'abbé Didelot séjourna longtemps à Gand, où il s'était fait le disciple du grand maître d'Art chétien, le baron Béthune, dont notre Revue a toujours épousé les doctrines.

longs articles. Il y étudie spécialement les manuscrits à miniature française et flamande, parmi lesquels il désigne la fameuse *Bible latine* et les *Heures du duc de Berry* qui ont été jadis l'objet d'une magistrale étude de M. L. Delisle dans la *Gazette des Beaux-Arts*. C'est dans ce dernier manuscrit que M. Durrieu a découvert la main des Van Eyck. En ce moment, nous ignorons encore si les *Heures de Turin* ont été sauvées.

Nous empruntons à un journal français, *Le Gaulois*, l'article intéressant qu'on va lire, et qui répond de tous points à nos propres vues :

La Musique sacrée et le Chant grégorien

(Centenaire de saint Grégoire le Grand.)



SA Sainteté Pie X entre dans la voie des réformes et commence par celle du culte extérieur, auquel il veut rendre toute la dignité que des abus lui avaient enlevée.

Il ne sera plus permis d'introduire dans les églises des chants et une musique peu dignes du sanctuaire.

Les paroles de la liturgie seront chantées d'après la notation grégorienne, et l'orgue, qui doit soutenir et non couvrir les voix, ne fera plus entendre que des morceaux d'un caractère exclusivement grave et religieux.

Le Pape n'interdit pas, tout en faisant l'éloge de la musique de Palestrina, aux artistes de donner des compositions nouvelles, mais il bannit de l'église tout ce qui aurait un cachet profane et théâtral.

La musique de Palestrina et celle de plusieurs grands compositeurs est admirable, mais, en raison des difficultés qu'elle présente, de la perfection d'exécution qu'elle exige, bien peu d'églises sont à même de l'adopter. A peine de perdre toute sa beauté, elle réclame non plus de simples chantres mais des artistes, des professionnels.

A Paris, il n'y a guère que la *Schola Cantorum* de M. Charles Bordes qui sache mettre en valeur les œuvres de Palestrina.

C'est aux maîtres à faire dans le répertoire religieux un choix de morceaux d'une exécution plus facile et à y ajouter de nouvelles compositions conformes aux prescriptions du Pape.

La diversité des notations pour les mêmes paroles liturgiques semble à bon droit une anomalie. A l'origine, cette diversité de notation n'existait pas; l'ancienne unité de notation est un fait maintenant démontré. Elle a disparu lentement au cours des siècles, au grand détriment de la majesté du culte.

En France, à l'heure actuelle, près d'une quinzaine de notations se partagent les diocèses. Une musique presque toujours dépourvue de caractère religieux a envahi les églises, au point que l'office divin perd complètement tout caractère sacré.

Pie X veut faire cesser ces abus et la réforme qu'il vient de décréter obtient un immense retentissement, non seulement dans le clergé, mais encore dans le monde musical.

Pie X confirme ses décisions par des actes et, après avoir décrété l'adoption de la notation grégorienne pour la liturgie latine, il s'apprête à faire célébrer, dans Saint-Pierre de Rome, en chant grégorien, la fête du centenaire de la mort de saint Grégoire le Grand. Le Pape donne l'exemple et officiera lui-même à cette solennité.

***

Il y a quarante ans, il n'eût pas été possible de chanter un office d'après la notation grégorienne transmise par Rome sous les Carolingiens et enseignée partout et spécialement dans les célèbres écoles de Metz et de Saint-Gall : la tradition en était perdue et on désespérait de la ressaisir.

Par suite d'erreurs qui se multipliaient de copie en copie, de changements probablement voulus, le texte musical grégorien atteignit l'époque de l'imprimerie tellement défiguré, sauf dans quelques rares églises qui avaient su en conserver plus ou moins la pureté, qu'il était devenu méconnaissable. L'imprimerie fixa ces altérations, que les musicographes aggravèrent chacun suivant ses goûts personnels.

Saint Pie V, conformément aux intentions exprimées au Concile de Trente, établit des règles pour les paroles de la liturgie, mais la liberté fut laissée pour la notation.

Par souvenir, on continuait à appeler grégorienne toute notation adaptée à la liturgie romaine, bien qu'aucune des notations en usage en France n'eût droit à cette qualification sauf approximativement le chant rémo-cambraisien.

A Rome, où la musique l'avait emporté sur le plain-chant, le grégorien avait disparu depuis longtemps. Une musique de concert, et de quels concerts ! pouvait faire oublier aux fidèles qu'ils étaient dans une église et assistaient à l'office divin.

Le mal avait gagné toute l'Italie, moins, dans une certaine mesure, l'Église de Milan, qui conserve avec un soin jaloux son antique rite ambrosien, au point que même les simples fidèles regarderaient comme un sacrilège la moindre innovation liturgique.

Le sens profondément religieux du cardinal Sarto souffrait de cet état de choses qu'il avait trouvé à Venise et tenté de corriger ; devenu Pape, il n'a pas tardé à imposer une réforme complète et immédiate de ces abus dans son diocèse de Rome par sa lettre au cardinal-vicaire et à prescrire par son *motu proprio*, véritable code de la musique sacrée, cette réforme pour toute l'Église.

Pie X adopte la notation grégorienne pour le chant liturgique, et, avec cette sagesse dont l'Église romaine donne l'exemple, le décret de la Congrégation des Rites qui notifie les intentions du Souverain Pontife accorde aux diocèses et aux institutions religieuses un laps de temps indéterminé pour l'introduction du grégorien, en permettant l'emploi, mais seulement temporaire, des notations en usage.

Loin d'être une atténuation aux décisions de Pie X, comme il a été dit mal à propos, ce décret en est l'application.

***

L'illustre abbé de Solesmes, Dom Guéranger, après avoir déterminé par ses écrits le mouvement de retour des Églises de France au droit de la liturgie, estimait, peu satisfait des essais pseudo grégoriens qui se multipliaient, qu'il lui restait à rendre à la liturgie romaine sa notation primitive. L'œuvre devant laquelle avaient échoué des musicologues émérites était considérable, mais, avec cette foi qu'il avait dans les causes qu'il défendait et qu'il a vues toutes triompher, il ne voulait pas désespérer du succès.

La Providence lui envoya l'homme qui devait réaliser ce vœu, dont l'Église entière était appelée à bénéficier.

Le 1er novembre 1860, un jeune prêtre de la Lorraine que le cardinal Caverot, alors évêque de Saint-Dié, avait laissé partir à regret, faisait profession de la vie bénédictine à Solesmes, Dom Joseph Pothier.

Avec le discernement qu'il possédait des capacités intellectuelles, Dom Guéranger avait déjà reconnu dans le novice d'exceptionnelles aptitudes pour la musique sacrée. Aussi confia-t-il de suite au nouveau moine la mission de retrouver le chant grégorien.

La tâche était d'autant plus périlleuse que les essais des musicologues qui l'avaient entreprise n'avaient rien d'encourageant et surtout pour un débutant de vingt-cinq ans. Mais, plein d'ardeur et soutenu par l'obéissance, qui double les forces du religieux, Dom Pothier se mit à l'œuvre, étudiant, comparant les travaux de ses devanciers, recourant aux auteurs du moyen âge, qui avaient laissé des écrits sur la musique sacrée et entrant en rapport avec les hommes réputés les plus compétents, comme le chanoine Gonthier, l'abbé Raillard. Il étudia dans de nombreuses bibliothèques tous les manuscrits de liturgie notée connus et, après de longues années de labeur, publia le fruit de ses recherches en un petit volume, les *Mélodies grégoriennes*, qui fut un événement.

Il ne tarda pas à mettre en œuvre les théories qu'il avait établies et donna le graduel, puis l'antiphonaire, restitués d'après les plus anciens manuscrits.

Ces manuscrits ne sont pas écrits avec les figures musicales de la notation moderne, dont l'invention remonterait au XIe siècle et serait due à un Bénédictin français, Guy, retiré à Arezzo. La notation dans ces anciens manuscrits est représentée par des signes appelés neumes et sans portée.

Les essais d'interprétation de ces neumes étaient loin de donner toute satisfaction, et plus d'un érudit de la musique avait fini par les déclarer indéchiffrables.

Il existait bien à Montpellier un manuscrit découvert par M. Danjou, manuscrit écrit en double notation, mais, malgré ce secours, on ne parvenait pas à donner une interprétation satisfaisante des neumes. Théodore Nisard, qui avait cependant transcrit ce manuscrit, avait fini par déclarer qu'il fallait renoncer à retrouver l'ancien chant grégorien reçu de Rome au haut moyen âge.

Un membre de la Société des Missions étrangères, M. l'abbé Tesson, avait compris que pour rentrer en possession du grégorien, il fallait s'adresser aux livres liturgiques manuscrits et, en compulsant ceux qu'il trouvait près de lui, il était parvenu à donner au chant rémo-cambraisien établi sur ces travaux une grande similitude avec le grégorien.

M. Tesson avait dû se borner à étudier les manuscrits notés avec la figuration dite guidonienne, la clef des neumes n'était pas trouvée.

Dom Pothier ne connut pas le découragement, et, aidé par la pratique journalière qu'il avait du chant de l'office divin, il découvrit la clef des neumes et put établir que sa restitution du chant grégorien était complète. D'anciens manuscrits guidoniens, écrits à l'époque où l'usage des neumes n'était pas encore complètement perdu, sont venus confirmer l'exactitude de ses lectures.

***

Pour des motifs étrangers à l'art et à la liturgie, l'œuvre de Dom Pothier a rencontré des contradicteurs. Mais il a été facile à ceux qui ont embrassé sa doctrine, comme à lui, de la défendre victorieusement.

La beauté de la notation grégorienne est au-dessus de toute discussion. Les dilettanti qui ont suivi les offices à Saint-Gervais à l'époque où M. Bordes était le maître de chapelle de cette paroisse, ont constaté la supériorité du grégorien sur les autres notations. Et, ce qui n'est pas moins prouvé, les offices, chantés en grégorien, ne sont plus d'une longueur interminable.

Quant à l'exécution du grégorien, tel qu'il a été restitué par Dom Pothier, elle offre si peu de difficultés qu'en peu de temps des enfants, qui n'ont reçu aucune initiation à la musique, sont à même de le chanter avec une étonnante justesse. La preuve de ce fait existe partout où cette notation a été enseignée avec une bonne méthode et par un professeur expérimenté, notamment au petit séminaire de Versailles, sous la direction de M. le chanoine Poivet.

Les nouvelles éditions du chant grégorien faites sans la participation de Dom Pothier par des musicographes moins respectueux que lui de la vérité des manuscrits, présentent, il est indispensable de dégager la responsabilité de ce grand maître, un texte altéré : elles ne donnent pas le texte pur.

Animé des mêmes préoccupations pour la dignité du culte que le patriarche de Venise et devançant l'acte de Pie X, Mgr Henry, évêque de Grenoble, a remplacé, il y a trois ans, la notation plus que médiocre qu'il avait trouvée en usage dans son diocèse, par le grégorien, et avant même que cette notation ait été louée par un bref de Léon XIII qui, tout en célébrant sa beauté, n'allait pas jusqu'à en recommander l'usage en termes formels. Mgr Henry aura été un précurseur de la réforme accomplie par Pie X.

C'est à Dom Pothier que l'abbaye de Solesmes doit d'être devenue un conservatoire de chant grégorien, c'est à son école que se sont formés les moines qui y enseignent aujourd'hui le plain-chant ; il a aussi inspiré le travail monumental de la *Paléographie musicale*.

Devenu abbé de Saint-Wandrille, Dom Pothier continue l'œuvre du chant et il n'est pas de mois que la vaillante *Revue du Chant grégorien*, publiée à Grenoble, ne donne à ses lecteurs une étude du savant Bénédictin sur le chant d'un texte liturgique.

***

Dom Pothier aura été pour la notation liturgique ce qu'un autre grand Bénédictin, Mabillon, fut il y a deux siècles passés, pour la science des documents historiques, la diplomatique, le grand initiateur.

Avant Mabillon, des érudits avaient fait quelques essais de critique des actes laissés par le moyen âge, mais c'est de Mabillon, qui revisa et compléta leurs tentatives par ses propres recherches et une savante méthode, que date la diplomatique.

Malgré les progrès de l'érudition, qui ont rectifié sur mainte question les règles qu'il avait établies, Mabillon demeure, comme père de la diplomatique, une des plus grandes gloires de la science française, et, dans le monde savant, son nom sera toujours prononcé avec admiration et respect.

Dom Pothier est le *Mabillon du chant grégorien*. Jusqu'à lui, il n'y a eu que des essais. Des musicographes pourront peut-être proposer çà et là des modifications à ses lectures, elles seront rares si on revient aux plus anciennes leçons connues et ces dissidents, la loyauté la plus élémentaire leur en fera une obligation, devront toujours reconnaître en Dom Pothier le maître sans lequel la clef du chant grégorien serait encore à trouver.

Pie X a nommé une commission organisatrice des fêtes du centenaire de la mort de saint Grégoire le Grand, auxquelles il veut donner une solennité extraordinaire qui fasse date dans l'histoire de l'Église et de la liturgie.

Lors de la commémoration de l'exaltation de saint Grégoire à la chaire de saint Pierre, faite sans grande pompe sous Léon XIII, Dom Pothier avait eu les honneurs de l'allocution pontificale dans l'audience accordée

aux musicologues venus à Rome à cette occasion.

La pensée de Pie X est de n'arrêter le texte de la notation grégorienne qu'il déclarera typique pour toute l'Église qu'après un sérieux examen, et il a appelé Dom Pothier auprès de lui.

C'est un grand honneur pour la France et pour le vieil ordre bénédictin d'avoir donné à l'Église l'homme éminent dont les travaux permettent la restauration de l'ancien chant liturgique.

(Gaulois.) A. Louis.

Nécrologie.

E. J. Corroyer.

NOUS devons un souvenir pieux à l'éminent restaurateur de l'abbaye du Mont Saint-Michel et de maints autres monuments anciens (1), à l'auteur des excellents traités : *L'architecture romane* et *L'architecture gothique.* Il avait été l'élève de Viollet-le-Duc et de Questel.

On se rappelle les longues luttes suscitées entre les intérêts de l'art et les intérêts locaux lors de la construction de la fameuse digue unissant le Mont Saint-Michel à la mer, et les protestations énergiques du regretté Corroyer.

Corroyer *ne s'est pas retiré*, il a été révoqué par décret du 7 décembre, « tout simplement parce qu'il faisait partie d'une œuvre pour le recrutement des Frères des écoles chrétiennes ! »

L. C.

1. Citons l'Hôtel-de-Ville de Roanne, Saint-Bruno à Grenoble, les Fortifications de Dinan, l'abbaye du Mont-Saint-Michel, le projet de restauration du transept sud de la cathédrale de Soissons, des Calvaires bretons, les églises de Ham, Nesles, Athies, etc.



Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie, Lille-Paris-Bruges.